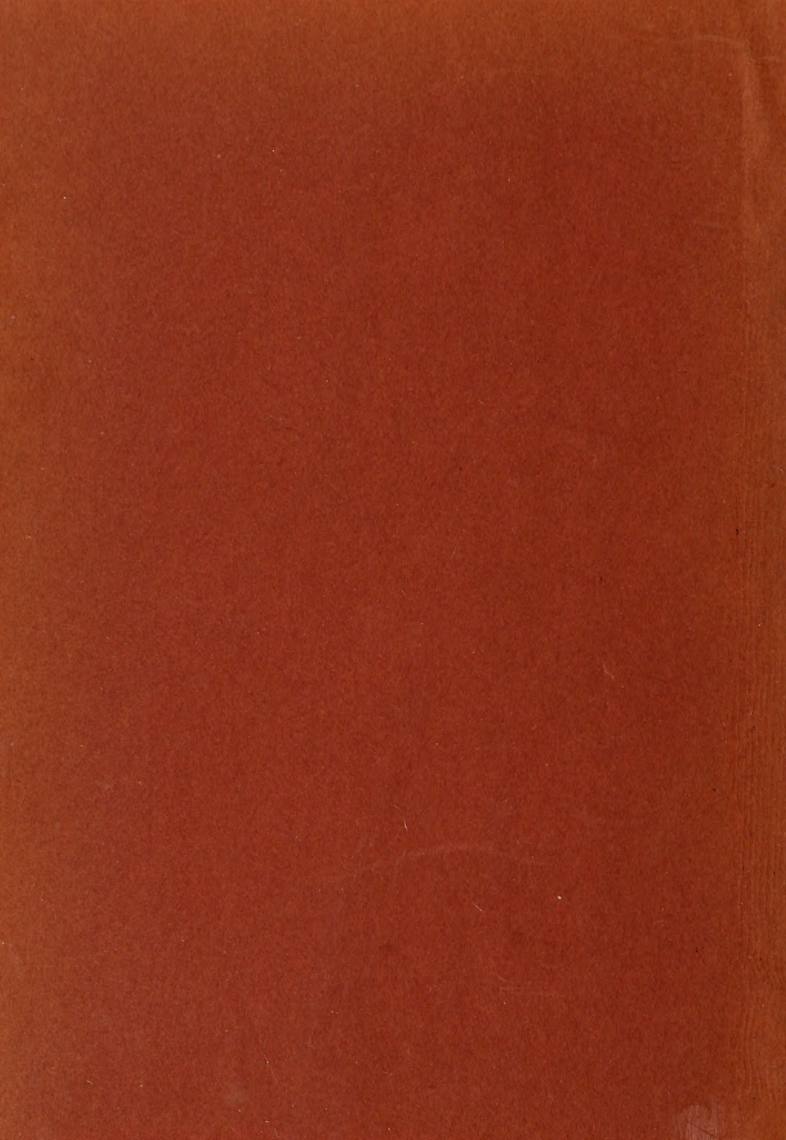
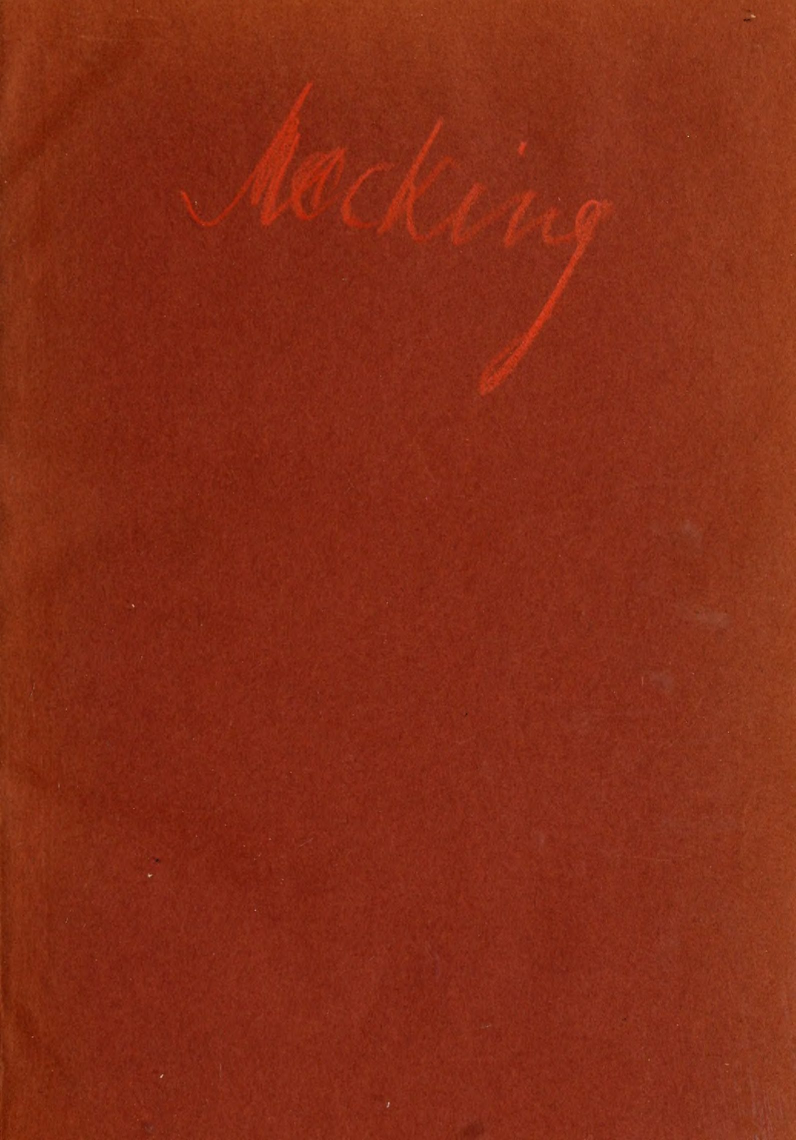

Springers Kunstgeschichte
Das Altertum




Hocking



Handbuch der Kunstgeschichte

Von

Anton Springer

I.

Das Altertum

Elfte Auflage

Nach Adolf Michaelis bearbeitet von Paul Wolters

Alfred Kröner Verlag in Stuttgart
1921

Die Kunst des Altertums

Von

Anton Springer

Elfte Auflage

Nach Adolf Michaelis bearbeitet von

Paul Wolters

Mit 1038 Abbildungen im Text und 12 Farbendrucktafeln



Alfred Kröner Verlag in Stuttgart
1921

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Vorwort zur elften Auflage.

Als Adolf Michaelis am 13. August 1910 starb, lag die neunte Auflage dieses Handbuches, von ihm nach seiner Art wieder genau durchgearbeitet und verbessert fertig vor; aber den Druck hat er nicht mehr selbst zu Ende führen können. Er hatte sich noch einmal zu dieser Mühe der Bearbeitung entschlossen und vor allem den Abschnitt über die ägäische Kunst ganz neu gestaltet; daß für die weitere Zukunft ich eintreten sollte, war verabredet und von ihm gut geheißen. Von ihm erbat und erhielt ich auch die Genehmigung, mit dem vorliegenden Texte frei zu schalten, sowohl in dem, was ich ändern, als in dem, was ich bewahren wolle. Das entsprach der sachlichen und echt menschlichen Art, die wir an ihm liebten, das entsprach auch seinem eigenen früheren Verhalten gegenüber dem Werk. Darüber hat er sich im Vorwort der achten Auflage (1907) ausführlich ausgesprochen und es ziemt sich, diese Ausführungen hier zu wiederholen, weil er sie in dem Bewußtsein niederschrieb, daß es sich schon damals nach menschlichem Ermessen um „eine Ausgabe letzter Hand" handele.

„Das vorliegende Handbuch ist aus dem „Textbuch" hervorgegangen, mit dem Anton Springer 1879 die ohne allzu strengen Plan zusammengestellten „Kunsthistorischen Bilderbogen" begleitete. Dem Buche ward ein neues Ziel gesteckt, indem es 1895, nach des Verfassers Tode, in der vierten Auflage als „Handbuch der Kunstgeschichte" auftrat. Nun mußte der Text es auf eine zusammenhängendere geschichtliche Darstellung absehen, diese in zweckmäßig gewählten Abbildungen ihre Ergänzung erhalten. Mit Dank habe ich daher bei den späteren Auflagen (1898, 1901, 1904) von der Erlaubnis Professor Jaro Springers Gebrauch gemacht, die nötig scheinenden stärkeren Änderungen vorzunehmen; lag doch die antike Kunst dem eigentlichen Studiengebiete Springers fern, und schien daher hier ein durchgreifendes Verfahren gerechtfertigt, um das Buch auf dem jeweiligen Stande der lebhaft fortschreitenden Forschung zu erhalten. Ich durfte mich hierzu um so eher für berechtigt halten, als mein verehrter Freund in den früheren Auflagen jedem Winke, den ich ihm gelegentlich gegeben, stets bereitwillig gefolgt war und durch seine Widmung des Textbuches (1889) wenigstens diesen Teil des Buches gleichsam meiner Fürsorge empfohlen hatte. Ich glaube daher nur eine Pietätspflicht zu erfüllen, wenn ich mich bemühe, das Werk, aus dem so viele Leser Genuß und Belehrung geschöpft haben, durch zeitgemäße Umgestaltung vor dem Veralten zu bewahren."

„Die Ausführlichkeit, mit der die hellenistische und römische Kunst behandelt worden sind, wird in einem Buche, das nur den ersten Teil einer Darstellung der gesamten Kunstgeschichte bildet, keiner Rechtfertigung bedürfen. Denn so gewiß die klassische Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts die höchste Offenbarung des rein griechischen Kunstgeistes darstellt: Grundlage der ganzen weiteren Kunstentwickelung bis in die Neuzeit ist doch für die Baukunst und die Skulptur jene klassische griechische Kunst nur indirekt, unmittelbar dagegen die mit Alexander dem Großen anhebende Kunst, in der der erneuerte Einfluß des Orients, die Entwickelung der Großstaaten und die Einwirkung der Monarchie dazu beitragen, die griechische Kunstsprache zu einer Weltsprache der Kunst zu machen. Diese Sprache ist es, die alle weiteren Künste, soweit sie den Zusammenhang mit der antiken Kunst bewahrt haben, reden."

„Mit der siebenten Auflage (1904) hat die Gesamtanlage des Bandes, der bis dahin auf griechischem Gebiete die Entwickelung der Baukunst, Skulptur und Malerei gesondert verfolgte, eine durchgreifende Änderung erfahren. Nicht bloß, daß aus der sogenannten prähistorischen Kultur so viel aufgenommen ward, wie für eine Kunstgeschichte erforderlich scheint: vor allem wurden in dem Abschnitte von der griechischen Kunst die verschiedenen Kunstarten aus ihrer Vereinzelung befreit und hier wie überall nach dem Ganzen gestrebt. Mein Wunsch war, den Verlauf der Gesamtkunst, mit steter Rücksicht auf den allgemeinen Gang der Geschichte und den künstlerischen Charakter der einzelnen Zeitabschnitte zu schildern. Diesen Gesichtspunkt verfolgt die Einteilung; weshalb ich beispielsweise die archaische Kunst nicht bis zu den Perserkriegen als ein Ganzes behandelt habe, kann man im Literarischen Zentralblatt 1904, S. 1304 f. dargelegt finden. Um ein bequemes Lesen zu erleichtern, ist sodann besonderes Gewicht darauf gelegt worden, daß der Text nicht durch eingeschobene Abbildungen in zuviel einzelne Fetzen zerrissen werde und daß er dennoch in möglichst übersichtlicher Verbindung mit den Bildern stehe. Das Buch soll kein Bilderbuch zum bloßen Blättern sein, sondern der Text soll die Hauptsache bleiben und in den Abbildungen seine unmittelbare Unterstützung finden. Denn, wie Goethe sagt, ‚um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an; es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird‘."

Mit Hinblick auf diesen Zweck sind die Abbildungen in jeder neuen Auflage vermehrt und verbessert worden; daß bei der vorliegenden in dieser Hinsicht eine gewisse Zurückhaltung nötig war, wird jeder Kenner der tatsächlichen Verhältnisse begreifen und entschuldigen. Bei der Durcharbeitung des ganzen weiten Gebietes aber, das von einem einzelnen Forscher kaum mehr umspannt werden kann, glaubte ich schon bei der vorigen Auflage auf dem von Michaelis eingeschlagenen Wege weiter gehen zu müssen und Mitarbeiter für die Gebiete der prähistorischen Zeit und der gesamten orientalischen Kunst gewinnen zu sollen. Das gelang zu meiner Freude, und so ließ sich Carl Schuchhardt bereit finden, den ersteren Abschnitt ganz neu zu schreiben, während für die Bearbeitung der orientalischen Kunst Friedrich Wilhelm von Bissing ebenfalls selbständig eintrat. Mein Anteil beginnt also erst mit dem Abschnitte B. Ich habe dabei, ebenso wie Michaelis, freundschaftliche Hülfe der Fachgenossen in verschiedenartigster Weise dankbar erfahren. Vor allem gedenke ich derer, die mit und neben mir in den bescheidenen Räumen am Münchener Hofgarten als gute Kameraden arbeiten; aber auch andere Hülfe habe ich vielfach erbeten und erhalten, und kann doch jeden Einzelnen nicht nennen.

Ich habe mich bemüht, ebenso wie Michaelis neue Funde und neue Forschungen rückhaltlos zu Worte kommen zu lassen, um den Geist des Werkes lebendig zu erhalten, und nicht etwa irgend eine vorliegende Fassung. Das ist mir und meinen Mitarbeitern hoffentlich gelungen trotz den Schwierigkeiten, welche auch die Wissenschaft in den Jahren des Krieges ertrug und darüber hinaus erträgt, aber wir gestehen gerne, daß wir uns schon aus dankbarer Pietät in Fällen möglichen Zweifels lieber den schon vorliegenden wohlerwogenen Darlegungen angeschlossen, als ohne zwingenden Grund geneuert haben. So hofften wir unsere Aufgabe am sichersten und am besten im Geiste Adolf Michaelis' zu erfüllen.

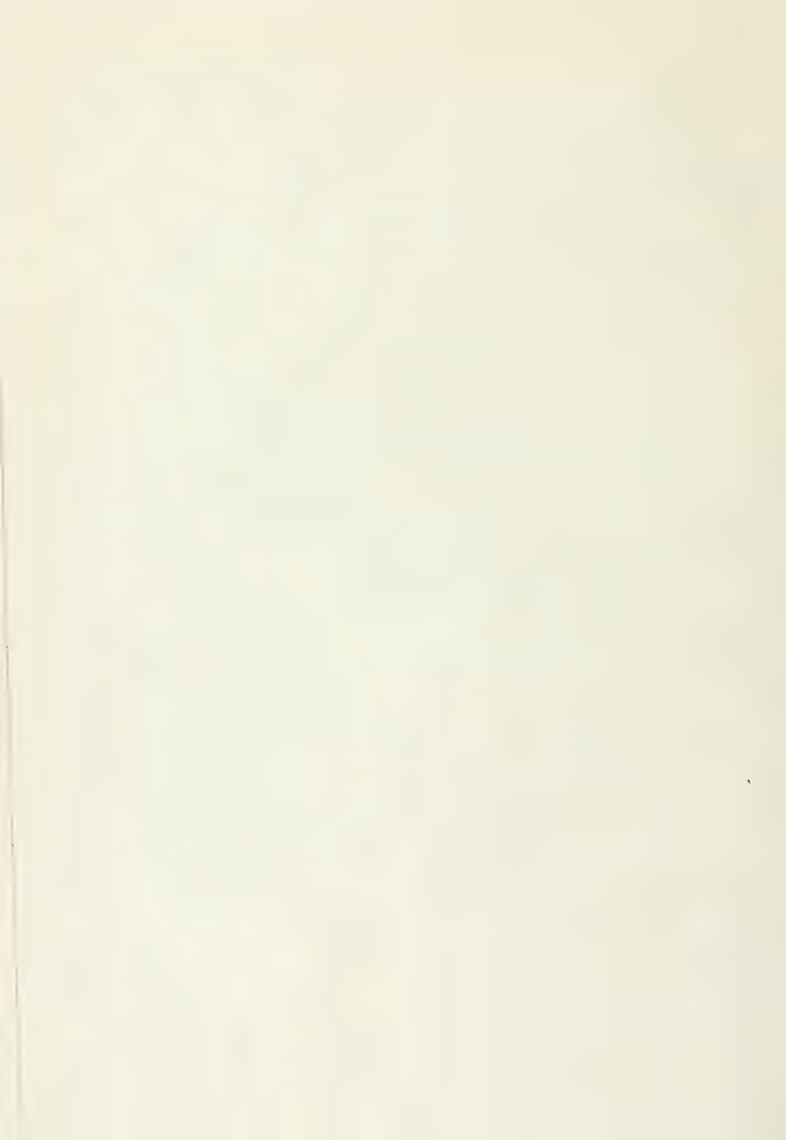
München, im März 1920.

Paul Wolters.

Inhaltsverzeichnis.

C. Italien.

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.





1. Geräte der älteren Steinzeit. Berlin.
a. Chelléen. b. Acheuléen. c. Moustérien. d. Aurignacien. e. Solutréen. f. Magdalénien.

Die Anfänge der Kunst.

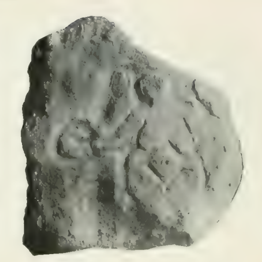
Immer weiter haben wir im letzten Menschenalter zurückgehen können, um den Ursprung der antiken Kultur und den Ursprung der Kunst überhaupt zu ergründen. Die fabelhaften Tierdarstellungen aus den Höhlen Westeuropas, zuerst vielfach mit Mißtrauen betrachtet, haben sich tatsächlich als echt und als uralt herausgestellt, als Vorläufer aller ägyptischen und babylonischen Kultur. Man konnte sie schon nicht übergehen, als sie noch einsam und rätselvoll dastanden, wieviel mehr wird man sie jetzt heranziehen, wo sie anfangen, sich durch allerhand Fäden mit den nachfolgenden Perioden zu verknüpfen.

Die ältere Steinzeit, das Paläolithikum, gliedert sich nach der sicher bestimmten Entwicklung der Werkzeugformen in eine Reihe von Stufen, die vorläufig immer noch nach den französischen Fundorten, an denen die betreffenden Formen zuerst am reichhaltigsten aufgetreten sind, benannt werden (vgl. Abb. 1). Die drei ersten, das Chelléen, Acheuléen und Moustérien zeigen, noch etwas eintönig, die Entstehung und Vervollkommnung des handförmigen Beils, gewöhnlich aus Feuerstein. Im Chelléen ist es grob zugehauen und seine Spitze betont, im Acheuléen wird es feiner gedengelt, rundlicher und auch an den Seiten völlig scharf, im Moustérien vereinfacht sich wieder die Technik: das Stück hat auf der einen Seite die Spaltfläche behalten, mit der es aus dem Naturkloß geschlagen wurde, und ist nur auf der andern sorgfältig zugerichtet; es ist auch kleiner und spitzer als vorher. Im Moustérien werden die halbmondförmigen, bequem in der Hand liegenden Fellkratzer sehr zahlreich, die schon in der Periode vorher aufzutreten begannen.

Die drei weiteren Stufen, das Aurignacien, Solutréen und Magdalénien, bringen eine immer zunehmende Vielseitigkeit der Formen. Im Aurignacien haben breite Messerklingen sowie hochbucklige Kratzer mit steilem Rand die Führung, im Solutréen die Lorbeerblattspitzen, im Magdalénien lang abgeschlagene Messer und feine Knochennadeln und Harpunen. In diesen drei letzten Stufen blüht nun auch die bildende Kunst auf (Abb. 2—6). In Flachreliefs und Malereien, gelegentlich auch in kleinen Rundfiguren (Brassempouy, Mentone, Willendorf) werden Tiergestalten und hier und da sogar Menschen dargestellt mit einer erstaunlichen Beobachtung der Erscheinung und Bewegung und einem großen Geschick der technischen Darstellung.




2a b. Frauenfigur aus Willendorf an der Donau.



3. Relief einer weiblichen Gestalt aus Laussel in der Dordogne. Berlin.

Schon aus dem Aurignacien stammen die sog. Venus von Willendorf (bei Krems a. d. Donau, Abb. 2), und die verschiedenen in ganz flachem Relief gehaltenen weiblichen Gestalten unter dem Felsendach (abri) von Laussel (Dordogne, Abb. 3). Sie stellen jedesmal nackte Weiber dar, zierlich im Bau, aber ungeheuerlich in Fettentwicklung. Die Malereien (Abb. 4. 5. 6), besonders in den Höhlen von Combarelles und Font de Gaume bei Les Eyzies, Dordogne, und von Altamira in Nordspanien, zeigen den Entwurf eingekratzt, dann den Umriß in fingerbreiter schwarzer Linie und das ganze Innere in Rötel ausgeführt. Mammut, Pferd, Bison, Renntier finden sich in dieser Weise oft in großem Maßstabe (1–1,20 m lang) bald einzeln stehend oder gelagert, bald herdenweise hintereinander wandelnd abgebildet.

Wie diese sechs Stufen vom Chelléen bis zum Magdalénien sich zu den Kalte- und Wärmezeiten des Diluviums verhalten, erfahren wir durch die mitgefundene Fauna. Im Chelléen, Acheuléen und bis ins Moustérien hinein herrschen die Tiere der warmen Zone, der afrikanische Elefant und das Rhinozeros (R. Merckii). Dann treten an ihre Stelle das langhaarige Mammut, Renntier, Bison, Pferd. Besonders starke Kälte beweisen gegen Ende des Moustérien und im Magdalénien die arktischen Nagetiere. Wir befinden uns also bis zur Mitte des Moustérien in einer warmen Zwischen-Eiszeit, dann bricht das Klima um und bleibt, mit geringer Schwankung, kalt bis zum Ende des Magdalénien. Während seit zehn Jahren die französische Auffassung die Oberhand hatte, daß die ganze Folge vom Moustérien bis zum Magdalénien sich in der letzten



4. Mammut aus der Grotte des Combarelles.



5. Wildesel von Thaingen. Schaffhausen.

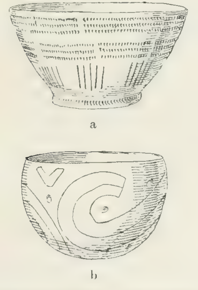
Eiszeit abspiele, gewinnt neuerdings durch Beobachtungen bei Markkleeberg (Leipzig) die ältere deutsche wieder an Boden, nach der das Moustérien in die vorletzte und erst das Magdalénien in die letzte Eiszeit fällt.



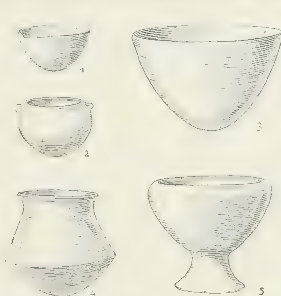
6. Renntier von Thaingen. Konstanz.

Hand in Hand mit dem Wechsel der Fauna am Ende des Moustérien geht bezeichnenderweise ein Wechsel der Menschenrasse. Der „Neandertaler“, benannt nach dem ersten Funde im Neandertale bei Düsseldorf (1856, Provinzialmuseum zu Bonn), seitdem aber vielfach aufgetreten: bei Spy (Belgien), Krapina (Kroatien) und besonders in der Dordogne in Südfrankreich, gehört dem ausgehenden Acheuléen und dem Moustérien an, und zwar ist in diesen Perioden noch keine Rasse neben ihm nachgewiesen. Er bildet mit seiner „fliehenden Stirn“, dem affenartigen Kinn und kolossalen Gebiß, den gebogenen Oberschenkeln die einheitliche Erscheinung einer dem neuzeitlichen Menschen voraufliegenden Entwicklungsstufe. Schon in dem auf das Moustérien unmittelbar folgenden Aurignacien aber finden wir eine ganz andere Menschenrasse von schlankem großen Bau, mit feinem Langschädel, zartem Gebiß und steilem Kinn. Die hervorragendsten Anthropologen leugnen, daß sich diese Rasse aus jener so rasch oder überhaupt habe entwickeln können. Es muß also wohl durch die inzwischen angebrochene Eiszeit jene frühere, mit den Tieren der warmen Zone verknüpfte, zurückgedrängt und die neue aufgekommen sein, — woher aber ist noch völlig unklar. Augenfällig ist nur, daß mit dieser neuen feinen Rasse die Kunst in die Welt gekommen ist: gerade aus dem Aurignacien stammen jene ersten erstaunlichen Relief- und Rundfiguren.

Wie lange die Perioden des Diluviums gedauert haben, darüber gehen die Meinungen der Geologen sehr weit auseinander. Für die Zeit, welche die letzte Vereisung zum Abschmelzen gebraucht hat, nimmt der eine 40000, der andere 2200 Jahre an, und weiter zurück erhöhen sich die Zahlen noch beträchtlich, da die letzte Zwischen-Eiszeit 100000 Jahre gedauert haben soll. Die Archäologie wird überall die geringeren Ansätze bevorzugen, weil die Perioden des



7. Gefäße der Tiefstich- und Band-Keramik.



8. Spanische Keramik. El Argar.



9. Grabkammer bei Roeskilde.

älteren Paläolithikums eine sehr einfache Formenfolge bieten und die Kultur und Kunst des jüngeren vielfach schon als Vorstufe zum Neolithikum erscheint. Wer mit menschlicher Entwicklung zu rechnen gewohnt ist, wird sich in derartige organische Abfolgen nicht Zehntausende von Jahren eingeschoben denken mögen.

Das Neolithikum, die jüngere Steinzeit, teilt sich in Europa in drei große Kulturgruppen, die am deutlichsten nach ihrer Keramik charakterisiert werden, die nordische mit der Tiefstichkeramik, die donauländische mit der Bandkeramik und die west- und südeuropäische, deren Keramik noch keinen einheitlichen Namen hat — man könnte von einer „Beutelkeramik" sprechen — in deren Vordergrunde die Pfahlbaukeramik steht (vgl. die Abb. 7. 8). In allen drei Kulturgebieten scheint das Naturgebilde der halbkugligen Kürbisschale die Urform zu bilden. Im Norden hat man sie aber völlig ersetzt durch ein Korbgeflecht, das straffere Linien mit sich brachte. Was wir an Tongefäßen aus den ältesten Anlagen, den großen Steingräbern (vgl. Abb. 9. 10) haben, ahmt in Form und Verzierung Korbflechterei nach (Abb. 7a). An der Donau dagegen läßt die älteste Keramik noch die voraufgegangene Kürbisschale mit spielender Spiralverzierung oder Umschnürungsmotiven erkennen (Abb. 7b). Im Westen und Süden schließlich: England, Frankreich, Spanien bis Sizilien, ist die Kürbisschale in Leder oder Mattengeflecht umgesetzt worden, was geschweifte und geschnürte Formen mit sich brachte (Abb. 8). Zu diesem westlichen Kulturkreise gehört auch das ganze Rheinland, wo die betreffende Keramik sich am meisten im „Michelsberger Stil" (Michelsberg bei Bruchsal) ausgeprägt hat.



10. Dolmen (entblößte Grabkammer) in Seeland.

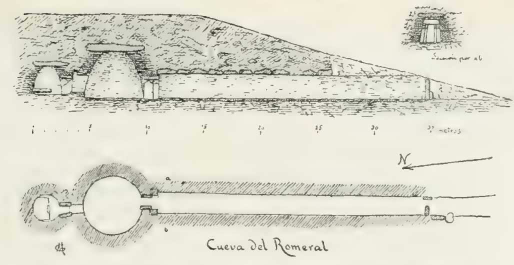
Diese drei Kulturkreise haben sich während ihrer Entwicklung gegenseitig beeinflußt und dann jeder für seinen Teil mitgewirkt an der Schaffung der hellenischen Kultur. Der westeuropäische ist auf dem Boden des Paläolithikums erwachsen. Die Formen, in denen er Leben und Sterben behandelt, das runde Haus und die Hockerbestattung, finden sich dort schon vorgebildet: an den Höhlenwänden sind öfter Zelte mit einem Mittelpfosten dargestellt, die nur Rundbauten gewesen sein können (Abb. 11), und die Leichen sind in der Dordogne und bei Mentone vielfach stark zusammengezogen („liegende Hocker"). Die Rundhütte, ursprünglich wohl aus Rohr, dann in Stein umgesetzt, erhielt eine Zuwölbung aus vorkragenden Schichten. Sie herrscht ursprünglich im ganzen westlichen und südlichen Kreise. Ihre Entwicklung und besonders auch ihre Wölbung läßt sich im Haus- und Grabbau zeitlich und technisch fortschreitend verfolgen von Spanien (Abb. 12) über die Balearen, Sardinien, Malta, Kreta nach Griechenland, wo sie in den Unterschichten von

a

b

c

11. Zelte, Zeichnungen aus steinzeitlichen Höhlen.
a. Altamira. b. c. Font de Gaume.



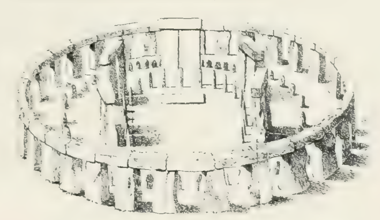
12. Kuppelgrab mit Gang bei Antequera, Granada. (M. Gómez Moreno.)

Tiryns, Orchomenos auftritt und in den mykenischen Kuppelgräbern ihre höchste Blüte erlebt. Die Vorstufe bilden im Westen die steinzeitlichen runden Einhegungen der Cromlechs, die in der Mitte oder am Rande umher Bestattungen haben, und zu denen öfter Pruntstraßen in Gestalt von breiten Steinalleen hinführen. In der Bretagne liegt neben dem großen Steinkreise von Kerleskan ein langes Hünenbett mit einem 4 m hohen Menhir (wie Abb. 13) an seinem Kopfende; eine aus 13 Steinreihen bestehende Feststraße von fast 1 km Länge führt zu der Anlage. Bei Stonehenge (Abb. 14) ist eine große Rennbahn mit dem Steinkreise verbunden. Diese Cromlechs haben offenbar schon einem hochentwickelten Heroenkultus gedient, der sich dann fortgesetzt hat in den im Grundriß verwandten unterirdischen Anlagen in Sardinien und Sizilien, aber noch einmal ans Tageslicht tritt mit dem Gräberrund von Mykene.

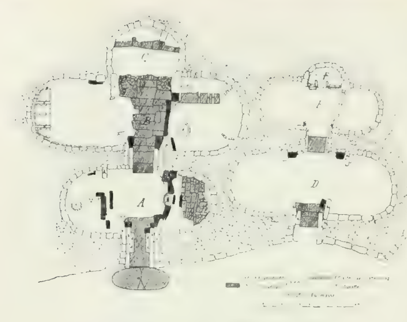
Eine besondere Entwicklung hat der Grundriß für den Wohnbau genommen. Wo das einfache Rundhaus zu klein wurde, man das Rund aber wegen der Zuwölbung doch beibehalten wollte, koppelte man zwei Rundhäuser mit dazwischengelegtem Hof zusammen, fügte wohl auch ein zweites und drittes Paar nach rückwärts hinzu, so daß ein Hufeisen von runden Räumen um einen offenen Hof entstand. Erhaltene Bauten auf Malta (Abb. 15) zeigen die Entwicklungsstufen und ein Hausmodell von Melos (Abb. 16) das Endergebnis. Diese Anordnung hat dann ins Viereckige übersetzt den Palasttypus für Kreta und andere Mittelmeerländer, ja wie es scheint bis zu den Chetitern (Boghasköi) und vielleicht sogar für das altetruskische vornehme Haus abgegeben.



13. Menhir in der Bretagne.



14. Ergänzte Ansicht von Stonehenge (nach Browne).



15. Gigantia auf Gozo. Grundriß 1 : 600.

In der Bestattung beherrschen die Hocker, d. h. die wie hockend zusammengezogenen Leichen von Anfang an den Westen, Italien und die Unterschichten des ägäischen Gebietes (Tiryns, Orchomenos, Kykladen, Hanaï Tepe bei Troja) und auch die vorgeschichtliche Periode in Ägypten, sie fehlen aber von Hause aus im nordischen und Donaukreise und treten dort nur soweit auf, als auch die Begleitfunde, besonders die Keramik, westeuropäischen Einfluß verraten. Der Grund liegt darin, daß man im Süden ohne Bettstelle auf der bloßen Erde zu schlafen pflegt, was wegen der Bodenkälte eine Zusammenziehung des Körpers mit sich bringt. Die Hockerlage ist also die Schlafstellung des Südens.

Eine Reihe gewerblicher und künstlerischer Momente kommt hinzu, um den alten westöstlichen Kulturstrom im Mittelmeere zu bezeugen. Die breite Klinge, wie sie der charakteristische spanische „Dolchstab" hat, geht über Kreta ins Mykenische. Der westliche Zonenbecher geht wenigstens bis Sizilien. Die beiden in den Gräbern der El Argar Stufe (= Troja II) geläufigsten Formen der spanischen Keramik (Abb. 8) aber verbreiten sich weit nach Osten. Der Pokal (Abb. 8,5) wird, nachdem ihm ein Henkel angefügt ist, sehr beliebt in Mykene, und die geschweifte Vase (Abb. 8,4) gewinnt, mit einem Fuße versehen, die Herrschaft auf den Kykladen. Die merkwürdigen Knochenplatten mit Buckeln, derer ein halb Dutzend feinst verzierter in Sizilien gefunden sind, kehren, nur weit roher, in Troja wieder. In Troja haben auch die großen Silbervasen aus dem Hauptschatze die nächste Verwandtschaft mit spanischen Gefäßen des Michelsberger Stils.

Man hat bisher immer das östliche und das westliche Mittelmeer für die älteste Zeit als zwei getrennte Welten betrachtet. Erst von der mykenischen Zeit an sei ein sich allmählich verstärkender Einfluß in das westliche Becken gekommen. Jetzt zeigt sich von Jahr zu Jahr mehr, wie die hohe Kultur des westeuropäischen Paläolithikums keineswegs mit der letzten Eiszeit zerschmolzen ist, sondern stark in das alt

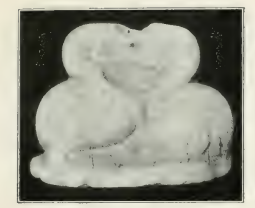


a Vorderansicht.



b. Oberansicht.

16. Hausmodell aus Melos. München.



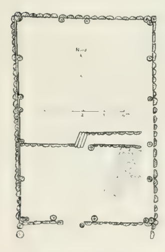

17. Sitzende weibliche Figur, Malta.



18. Liegende weibliche Gestalt. Halsaflieni, Malta

verwandte Mittelmeergebiet weitergewirkt hat, offenbar auch mit Hülfe der afrikanischen Küste, die uns nur wegen ihrer heutigen Unkultur noch so wenig erschlossen ist. Auch die Menschendarstellungen des jüngeren Paläolithikums scheinen eine Verknüpfung mit dem Osten zu gewinnen. Gestalten von Malta (Abb. 17. 18) haben dieselbe Fettleibigkeit wie die von Laussel und doch schon gelegentlich den kretischen Rock, solche von Kreta die gleiche ehrfürchtige Haltung wie die Frauen von Laussel, von Mentone, von Willendorf (Abb. 2. 3). Die gehobene Hand bei einigen und das Horn, das sie halten, gemahnen so sehr an Gestalten, die auf kretisch-mykenischen Darstellungen beten und opfern, daß man fragen muß, ob derartiges etwa auch schon für jene Höhlenbewohner anzunehmen ist. Da sie ihre Toten mit vollem Schmuck und mit Beigabe von Arbeitsgeräten, also mit bestimmtem Glauben an ein Jenseits bestatteten, wäre auch ein Götterglaube keineswegs ausgeschlossen.

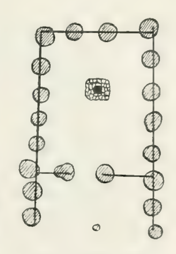
Die beiden anderen steinzeitlichen Kulturkreise, der nordische und der donauländische, haben wohl einigen Einfluß aus dem west- und südeuropäischen erfahren, wie die nachgeahmten Zonenbecher an der Nordseeküste, die Aunjetitzer Kultur in Thüringen, Mähren und Böhmen, die pfahlbaukeramischen Formen in Süddeutschland dartun, aber im ganzen behalten sie doch ihren eigenen Stil und Charakter. Das Haus ist in Nord- und Süddeutschland von Anfang an rechteckig, wie es sich von selbst ergibt in Gegenden, die Langholz zum Bauen zur Verfügung haben. In dem Pfahlbau von Schussenried hat das Haus auch schon seine Vorhalle, und völlig wie ein Megaron mit dem Herd an der entsprechenden Stelle mutet das germanische Haus von der bronzezeitlichen „Römerschanze" bei Potsdam an (Abb. 19. 21).



19. Hausgrundriß in Schussenried.



20. Hausurne aus Aschersleben.



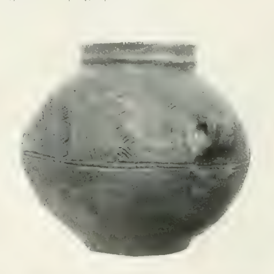
21. Hausgrundriß Römerschanze bei Potsdam.



22. Steinzeitliche Gefäße aus Cucuteni. Rumänien. Berlin.

Eine erobernde Ausbreitung betätigt zunächst die donauländische Bandkeramik (Abb. 7b). Sie wirft sich als große Kulturwelle durch Mitteldeutschland bis ins Braunschweigische hinein und geht den Rhein hinunter bis nach Belgien. Noch weiter greift sie an der Donau entlang nach Osten aus, verwandelt dort ihre Ritzverzierung in Malerei und erfüllt die Balkan- und Karpathenländer bis nach Südrußland hin mit einer Kultur, die man sich bei ihrem Auftauchen nur von der mykenischen abhängig denken mochte. Und doch gehört sie noch ganz der Stein- und ersten Bronzezeit an (Abb. 22).

Diese bemalte Keramik der Balkanländer hat in besonderer Form an verschiedenen Stellen das Mittelmeer erreicht, nämlich einmal in Thessalien und zum anderen in Unteritalien und Sizilien. Es herrscht hier aber keineswegs so wie an der unteren Donau die spiralige Bandverzierung, sondern weit mehr der aus Flecht- und Schnürmotiven bestehende Stil des thüringischen und nordischen Kreises. Aus diesem ist von der mittleren Elbe her durch Böhmen, Mähren, Slavonien ein Durchbruch erfolgt, der seinen Einfluß im östlichen Balkangebiete geltend gemacht hat. Einzelne Gefäßformen und Verzierungen lassen sich von der Mark über Thessalien bis in die mykenischen Schachtgräber verfolgen (Abb. 23. 24), andere treten im Laibacher Moor und dann in Thessalien auf. Die Zwischenstufen fehlen bisher, weil Serbien und Albanien noch nicht genügend bekannt sind. Wir können vorläufig nur vermuten, daß gerade in diesen Ländern die Verzweigung einerseits nach Unteritalien, über die Adria-Enge bei Valona, andererseits nach Thessalien erfolgt sein wird.



23. Steinzeitliches Gefäß von der Museumsinsel. Berlin.



24. Steinzeitliches Gefäß aus Lianokladi, Phthiotis.

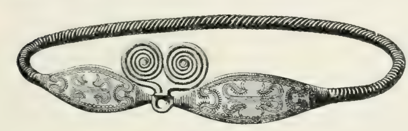
Mitgebracht hat diese donauländische, vom Norden beeinflußte Kultur als ein Hauptstück das Megaronhaus, das als überdachter Herdraum, meist mit Vorhalle, in scharfem Gegensatze steht zu dem Hause des südlichen Kreises, dessen Räume sich um einen offenen Hof lagern. Wo es auftritt: bei Belgrad, in Troja, in Thessalien, in Tiryns und Mykene, kann man sicher sein, sich vor starkem mittel- und nordeuropäischen Einfluß zu befinden. Die alte Schicht der Rundhäuser und Hockergräber wird jetzt überdeckt von einer neuen mit Megaronhäusern und gestreckten Leichen. Vielfach mischt sich Altes mit Neuem. Das mykenische Gräberrund ist noch eine Anlage wie die westeuropäischen Cromlechs, aber es enthält keine Hocker mehr. Die neue Kultur hat sich vielfach der vorgefundenen angeschmiegt; so hat sie auch den Burgbau aus kolossalen Steinen, der längst im Mittelmeere üblich war, übernommen.



25. Nordische Bronzefibel.

Italien hat, wie schon erwähnt, den nördlichen Einfluß zuerst von der Balkanhalbinsel her in Apulien und Sizilien erfahren. Dann ist aber auch über die Alpen, westlich aus der Schweiz und östlich aus Krain, die Pfahlbaukultur herübergekommen, hat sich in der Poebene ausgebreitet und dann besonders östlich des Apennin bis Tarent hinuntergezogen.

Wie alle diese Kulturbewegungen ethnisch zu deuten und zu benennen sind, ist eine heikle Frage. Sicher ist aber, daß der ganze westeuropäische und altmittelländische Kreis vorindogermanisch ist. Alles, was wir aus seiner Kultur an älteren und jüngeren sprachlichen Resten haben, bezeugt das: das Baskische, das Etruskische, das Kretische, das Lemnische und Chetitische. Diesem Kreise gehören vom Westen nach dem Osten an die Iberer, Ligurer, Pelasger, Karer, Leleger. Der indogermanische Charakter der griechischen Sprache, d. h. ihr Zusammenhang insbesondere mit dem Germanischen und Keltischen erklärt sich aus der Einwanderung von Mittel-Europa her, die archäologisch klar liegt. Die Kulturkreise, die dabei hauptsächlich mitgewirkt haben, auch mit Volksnamen zu belegen, ist noch gewagt. Am ehesten wird es gestattet sein, den nordischen als urgermanisch zu bezeichnen; der bandkeramische hat einige Anwartschaft darauf, als der urkeltische betrachtet zu werden; die merkwürdige Blüte der steinzeitlichen Kultur in den Karpathen- und Balkanländern darf man mit einiger Zuversicht als die große thrakische Kultur bezeichnen, der Orpheus angehört und aus der Schwerter und köstliche Goldbecher noch bei Homer besonders geschätzt sind.



26. Halsring von Bronze. Jüngere Bronzezeit.

Die Indogermanen, die bisher nur ein sprachlicher Begriff waren, gewinnen durch die archäologische Forschung Gestalt, Geschichte und Heimat. Sie aus Zentralasien herzuleiten, hat selbst die Sprachforschung, die diese Heimat konstruiert hatte, ziemlich allgemein aufgegeben, seit das Sanskrit nicht mehr als die Mutter oder auch nur älteste Schwester der verwandten Sprachen gilt. Auch archäologisch führen aus jenen Gegenden in der Steinzeit keinerlei Fäden nach Europa.



27. Gürtelschmuck aus Erz. Ältere Bronzezeit.

Geht schon im Gebiet des Mittelmeeres der alte Strom von Westen nach Osten, so vollzieht sich die Umwandlung von der vorgriechischen zur griechischen Kultur und Sprache fraglos durch Zuströmungen von Mittel- und Nordeuropa, die nach ihrer starken Wirkung nicht bloß Kultur-, sondern zugleich Völkerwanderungen gewesen sein müssen. Die Mischung am Mittelmeere hat sich erst allmählich vollzogen. Die mykenische Kultur hat noch einen starken mittelländischen Untergrund. Aber ihr Herrenvolk ist indogermanisch, wie der Palast ausweist. Erst mit der neuen Welle, die aus dem Nordwesten kommt und sich in der Dipylonkultur ausspricht, siegt das Indogermanentum — oder in diesem Falle besser gesagt das Keltogermanentum — völlig.

Inzwischen hat eben der Norden, der schon in der Steinzeit durch seine technischen Feinheiten, wie die Herstellung seiner Werkzeuge sich auszeichnete, im Verlaufe der Bronzezeit immer mehr das „technische Ornament" als seinen besonderen Stil ausgebildet. Wie die nordische Fibel (Abb. 25) noch deutlich die Entstehung der Fibel überhaupt zur Schau trägt als einer Nadel mit einem Faden, der von ihrem Kopfende ausgeht und ihre Spitze umschlingt, so sind auch andere Schmucksachen wie Halsringe, Gürtelplatten (Abb. 26. 27) einfach in Metall übersetzte Schutz- und Zierstücke aus vergänglichem Stoff: Leinenbänder oder Lederplatten mit aufgenähten Schnüren. Im Süden hat sich viel rascher ein wirklicher Metallstil, auf der Treibetechnik beruhend, entwickelt. Er beginnt schon in Troja und erfüllt die mykenische Zeit. Seine Verschmelzung mit dem nordischen flächigen Stil tritt uns in der Hallstattkultur nördlich der Alpen (Süddeutschland und Österreich) entgegen, die der griechischen Dipylonkultur zeitlich entspricht. Ihre keramischen Formen und Verzierungen sind aus den bronzezeitlichen an Ort und Stelle herausgewachsen, die Tier- und Menschenfiguren sind wie beim Dipylonstil durch das starre Rahmenwerk der Flecht- und Webekunst gegangen. In der Metalltechnik aber finden sich manche ornamentale Nachklänge des Mykenischen besonders in dem Buckelwerk, und das Figürliche schließt sich an die, auf die mykenische folgende jonische Kunst an, wie die interessanten Friese auf den Bronze-Eimern von Bologna und aus Österreich erkennen lassen.



28. Von einer Latene-Flasche aus Matzhausen, Baiern.

Im Hallstattkreise haben sich rege Beziehungen zum Norden entwickelt. Der neue Eberswalder Goldfund zeigt verständnisvolle nordische Nachahmungen des südlicheren Stils. Auch viele Geräte und Schmucksachen sind zunächst nach dem Norden eingeführt und dann dort nachgeahmt worden. Sehr stark hat sich der Hallstattstil nach Frankreich hin ausgebreitet und ist von da nach Spanien hinübergegangen, und zwar in so geschlossenen und für die dortigen Gegenden neuen Formen, daß wir in dieser Ausbreitung wieder mehr als eine bloße Kulturwelle werden erkennen dürfen, nämlich die keltische Eroberung dieser bis dahin iberischen Lande. Auch die

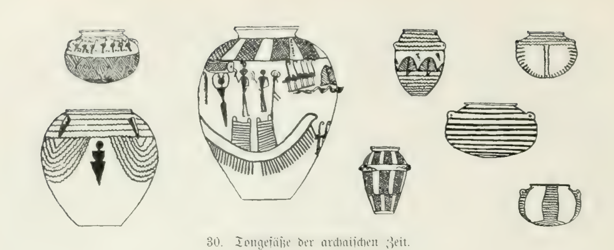
Sprachforschung nimmt jetzt diese Eroberung erst verhältnismäßig spät an, die alte Auffassung, als ob Frankreich gar der Ausgangspunkt der Kelten gewesen sei, findet nirgends eine Stütze; sie war nur ein Rückschluß aus der Tatsache, daß Gallien später, zur Latène-Zeit, das Hauptmachtgebiet der Kelten gewesen ist.

Die Latène-Kultur ist die Tochter der hallstättischen und zeigt besonders im Figürlichen die fortgesetzten Beziehungen zum Mittelmeerkreise. Eine Tonflasche von Matzhausen (Oberpfalz) im Berliner Museum hat einen eingekratzten Tierfries, der an „Rhodische" Vasen erinnert (Abb. 28). Derartige Erscheinungen sind aber immer nur Pfropfreiser, der Stamm wurzelt auch bei der Latène-Kultur durchaus im Einheimischen, und ihre Erscheinung wechselt daher in den verschiedenen Ländern.

Ein ähnlicher Kulturbaum mit griechischer Okulierung hat sich in Südrußland entwickelt, auf skythischem Boden. Er hat als Besonderheit eine eigenartige Tierornamentik. Noch ziemlich naturalistisch tritt sie auf in dem großen Fisch des Vettersfelder Goldfundes um 500 v. Chr.; in der Folgezeit stilisiert sie sich immer strenger, indem sie nur als das Lebendigwerden alter Linienornamente, wie der Spirale, erscheint (Abb. 29). So haben die Germanen, die von der Weichsel hierher gewandert waren, sie kennen gelernt, sich zu eigen gemacht und nachher in der Völkerwanderung durch ganz Europa bis nach Frankreich und Spanien verbreitet, ja in Skandinavien bis in die romanische Zeit lebendig erhalten.



29. Skythische Knochenschnitzerei. Berlin.



30. Tongefäße der archaischen Zeit.

A. Der Orient.

1. Ägypten.

Im Anschluß an die Chronik des ägyptischen Priesters Manetho pflegen wir die ägyptische Geschichte in 30 Dynastien einzuteilen: auf die archaische Zeit, deren Denkmäler erst in den letzten Jahrzehnten gefunden sind, folgt die thinitische Periode (1.—2. Dynastie vor 4000 v. Chr.), dann die Zeit der Pyramidenerbauer (3.—6. Dynastie um 3500 v. Chr.), mit der das Alte Reich abschließt. Die Blütezeit des Mittleren Reichs fällt mit der 11. und 12. Dynastie zusammen (um 2600 v. Chr.): innere Wirren und der Einfall der arabischen Hyksos machen ihm ein Ende. Mit der Vertreibung der Fremden (um 1600 v. Chr.) beginnt das Neue Reich, dessen Blüte die 18.—20. Dynastie bezeichnen (1580—1090 v. Chr.). Ägypten wird zur Vormacht des Orients. Den Niedergang leiten die Kämpfe mit den Chetitern und den kleinasiatischen Seevölkern ein: die libysche Dynastie der Bubastiden (etwa 945—745 v. Chr.) vermag ihm ebensowenig Einhalt zu tun wie die äthiopische, die den Assyrern unter Assarhaddon und Assurbanipal (673—661 v. Chr.) weichen muß. Die saitischen Könige der 26. Dynastie befreien Ägypten (etwa 663—525) noch einmal, sie müssen sich aber auf fremde, vorzüglich griechische, Söldner stützen und erliegen den Persern unter Kambyses. In der nun folgenden Zeit der persischen Herrschaft (27.—30. Dynastie) gelingt es zeitweilig einheimischen Herrschern, sich selbständig zu machen; die bedeutendsten unter ihnen sind Akoris (393—381), Nektanebós (379—364) und Nektarebes (361—344). Seit der Eroberung Ägyptens durch Alexander (330) herrschen im Nilland die Ptolemäer bis auf Augustus.

Die ägyptische Kunst hat während ihres vieltausendjährigen Daseins wiederholt einen Wechsel des Schauplatzes und mehrere Perioden der Blüte und des Verfalls erlebt, sie hat auch eine innere Entwicklung durchgemacht. Wir können während des ganzen Verlaufs der ägyptischen Geschichte eine klassizistische und eine realistische Richtung nebeneinander verfolgen, die man sehr unzutreffend als Hof- und Volkskunst bezeichnet hat: beide Stile finden wir nebeneinander im gleichen Grab, an den Wänden desselben Tempels. Jener will feierlich und erhaben wirken, dieser lebendig und natürlich. Zuweilen greift der naturalistische Stil in das Gebiet des klassizistischen über: dann entstehen Königsköpfe, geschichtliche Darstellungen von packender Wirkung; aber auch der klassizistische Stil dringt in das Darstellungsgebiet des Naturalismus ein und führt die lustigen Volksszenen und Tierbilder in akademischer Steifheit vor. In Übergangsperioden



31. Nilbarke, Wandmalerei eines Grabes in Hierakonpolis.

endlich kommen kleine Provinzateliers zum Wort, die mehr oder minder ungebunden von der Tradition arbeiten und sich eine unbeholfene Natürlichkeit bewahrt haben. Aber bald verschwinden sie wieder hinter der offiziellen Kunst der Hauptstadt, und eine Geschichte der lokalen Schulen in Ägypten zu schreiben erscheint, mindestens gegenwärtig, unmöglich.

Die **archaische Zeit** (um 4500). Auch im Niltal gehören die ältesten Kunsterzeugnisse der Steinzeit an. Die Schönheit der ägyptischen Feuersteinwerkzeuge ist kaum anderswo erreicht worden. Natürliche Feuersteine, denen die Hand des Menschen nur wenig nachgeholfen hat, sind wohl die ältesten plastischen Gebilde gewesen. Rohe Tonfiguren mit ungetrennten Beinen gesellen sich ihnen bald, und unter allen Künsten entwickelt sich am raschesten und mannigfaltigsten die Töpferei. Wir unterscheiden eine rote, schwarzrote oder schwarze Gattung, die zuweilen weiß aufgemalte oder eingeritzte Figuren zeigt, von einer tongrundartigen Gattung mit roten Figuren (Abb. 30). Sämtliche Töpfe sind ohne Scheibe gearbeitet. Metalle werden in dieser Zeit nur spärlich verwandt, die Kunst, Gefäße aus Stein herzustellen, entwickelt sich. Nach der größten Nekropole dieser Zeit, der von Negäde, hat man die ganze Kultur häufig Negadekultur genannt.

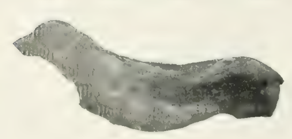
Thinitische Zeit (1.—2. Dynastie, vor 4000 v. Chr.). Ausgrabungen zu Abydos, Naga ed-dēr, Kom-el-achmar, Hu (Diospolis parva) und anderen Orten Oberägyptens sowie in der Nähe von Memphis, haben uns die Vorstufen der Kunst der Pyramidenzeit kennen gelehrt. An die Wende der 1. Dynastie gehört ein Teil der Funde von Kom-el-achmar (Hierakonpolis), so die Wandmalereien eines Grabes (Abb. 31), in weiß, rot und schwarz ausgeführt; sie schildern große Nilbarken und ringsum das Leben am Lande, Menschen und Tiere, in deutlicher, wenn auch höchst primitiver Bildersprache. Es ist die gleiche künstlerische Auffassung wie auf den Vasen der archaischen Zeit, und von hier ab reicht eine ununterbrochene Entwicklung bis zur römischen Kaiserzeit. Die Grundlagen der ägyptischen Kunst sind zu Beginn der thinitischen Zeit geschaffen worden: damals entstand jene eigentümliche Art der ägyptischen Zeichnung, jene naive Hervorhebung der Hauptperson durch überragendes Maß, damals beginnt das erste, noch hilflose Ringen mit dem Raumproblem. Köpfe und Beine werden im Profil, die Brust in voller Breite dargestellt, die überleitenden Teile, Hals, untere Brustgegend mit dem Nabel aber in Dreiviertelansicht, das Auge in Vorderansicht (Abb. 64); das Streben nach möglichster Deutlichkeit im ein-


32. 33. Schminkpaletten. Schiefer. 32. Kairo. 33. Brit. Museum.

zelnen siegt über die Wahrheit des Gesamtbildes und führt zu einem Kompromiß in der Zeichnung. So sind die feinen Reliefs, mit denen die Könige dieser Zeit ihre Weihgeschenke (Schminkpaletten, Abb. 32. 33, Prunkkeulen) verzieren ließen, ganz ähnlich ausgeführt wie in den späteren Perioden, die nur in Einzelheiten einen Fortschritt gebracht haben. Für offizielle Darstellungen besteht bereits der auch später noch übliche feste Formenschatz, z. B. der Typus des triumphierenden Pharao, der die besiegten Feinde am Schopfe packt (Abb. 32), nur zeichnen die Künstler dieser Zeit noch freier und lebendiger, weniger durch den Zwang der Tradition beengt; sie suchen und experimentieren noch. Dies zeigt z. B. der trefflich durchgeführte Unterkörper eines Gefallenen in der Schilderung einer Schlacht, in der ein stark stilisierter Löwe den Pharao vertritt (Abb. 33). Naturbeobachtung und Stilisierung treten auch sonst nebeneinander auf, sowohl in Reliefs wie in Freiskulpturen, z. B. neben einem ganz natürlich gebildeten Hunde von Elfenbein (Abb. 34) ein streng stilisierter Löwe von Ton (Abb. 35), neben Köpfen von freier, leicht idealisierender Auffassung der bewunderungswürdige Realismus, mit dem eine Elfenbeinstatuette die gebeugte Haltung und die müden Züge eines königlichen Greises wiedergibt (Abb. 36). So stehen bereits im Beginn der ägyptischen Kunst die stilisierende und die naturalistische Richtung nebeneinander.


35. Löwe aus Ton. Hierakonpolis.

Der thinitischen Zeit gehört auch die Schöpfung der ägyptischen Göttertypen an: die Statuen des Min aus Koptos zeigen die säulenförmige Figur mit ungetrennten Beinen, ganz im Material gebunden, die später als Mumie umgedeutet wurde. Die typischen tierköpfigen Göttergestalten sind in der 4. Dynastie fertig, müssen aber vor dieser Zeit ausgebildet worden sein. So wunderlich diese Menschengestalten mit Tierköpfen uns auch an


34. Hund aus Elfenbein. Oxford.

muten, immer bleibt es bewundernswert, wie natürlich und scheinbar organisch die Verbindung der beiden Naturen vollzogen ist.

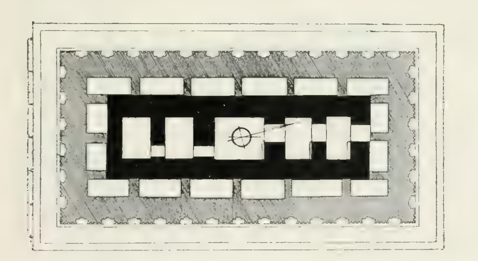
Ein besonders wichtiges Denkmal jener Frühzeit (Abb. 37. 38) ist das in Negâde aufgedeckte Grab des Königs Ehe (Menes?), eines Herrschers aus der 1. Dynastie (um 4000). Es ist ein freistehender Ziegelbau, 54 m lang, 27 m breit. Dem eigentlichen Grabe gehört ein fester Bau mit fünf Kammern an, die für den Leichnam und für den Vorrat, der ihm mit ins Grab gegeben ward, bestimmt waren. Ein Kultraum ist hier noch nicht vorhanden; der Mittelraum für die Leiche ist etwas vertieft. Nachdem das Grab gefüllt war, wurden sämtliche Türen vermauert und der ganze Bau mit einer festen kunstvollen Schale umgeben, deren aus- und einspringende, vielfach gegliederte Außenwand (Abb. 38) sich nach oben leise verjüngte. Es entsteht so eine ununterbrochene Reihe von „Prunk Scheintüren", bei denen im Osten oder Süden Stelen mit dem Namen des Toten aufgestellt waren — die größeren Gräber hatten im ganzen wohl zwei —, wodurch die betreffende Nische als Kultlokal bezeichnet wurde. Aus dieser offenen Gebetsnische entwickelt sich allmählich, wie die erhaltenen Gräber deutlich erkennen lassen, der Totentempel im Oberbau der Mástaba, während der Raum, in dem die Leiche beigesetzt wird, unterirdisch versenkt und seit Mitte der 1. Dynastie durch eine Treppe, später durch einen oder mehrere Schächte mit dem Oberbau verbunden wird.

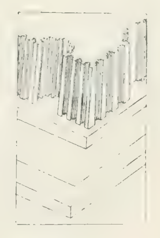


36. König der I. Dynastie. Elfenbein. Abydos.

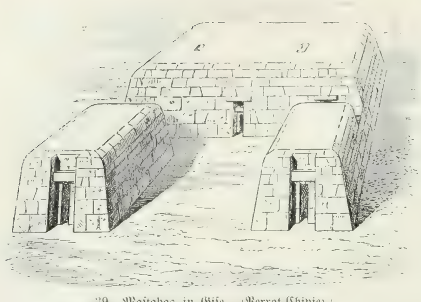
Das Alte Reich (3. 6. Dynastie, um 3500). Die Totenstädte von Gise, Memphis (Abusir, Sakkâra), Medum, Daschûr sind der Hauptschauplatz der künstlerischen Tätigkeit. Die Grabbauten zerfallen in Königsgräber, Pyramiden, und in Gräber vornehmer Privatleute, die mit einem arabischen Worte Mástaba (Bank) genannt werden.

Die Privatgräber der Vornehmen, die Mastabas (Abb. 39), haben sich aus jenem Magazinbau, wie ihn das Ehe-Grab aufwies, entwickelt. Sie bilden einen niedrigen rechteckigen Ziegel- oder Steinbau mit schrägen Außenmauern und flachem Dach. Unter der Mastaba ward





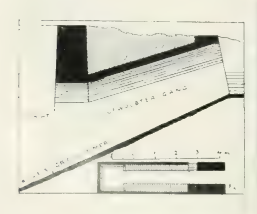
37. 38. Königsgrab von Negâde. (Borchardt.) 37. Grundriß. 38. Profile.



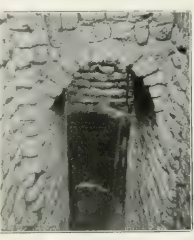
39. Mastabas in Gise. (Perrot Chipiez.)

die Leiche in einen 3 bis 30 Meter tiefen Schacht versenkt, der meistens bis zur Höhe des Daches der Mastaba reichte. An der Ostfront der Mastaba bezeichnete eine in einer Nische angebrachte Scheintür den Eingang zum Grabe und gleichzeitig zum Jenseits, das man sich im Westen gelegen dachte. Sie stellte die Pforte dar, die den Toten von den Lebenden schied, durch die er, oder vielmehr sein Kaï, frei ein- und ausgehen konnte, falls die religiösen Vorschriften für die Erhaltung dieses „Doppelgängers" oder (nach andern) „Lebensprinzips" erfüllt waren. Hier wurden die Opfergaben niedergelegt, die zur Erhaltung des Kaï unbedingt nötig waren, hier sprach die Familie, nach Westen gewandt, die Gebete für das Fortleben des Toten. Allmählich erweiterte sich diese Nische, die von jeher durch eine Mauer von der Außenwelt getrennt war, zu einem besonderen, anfangs offenen, dann ganz oder teilweise gedeckten Kultraum, in dessen Hintergrund dann die Scheintür verlegt ward. Hier stand bisweilen die Statue des Toten, scheinbar im Begriff, über die Stufen hinabzusteigen, um sich der Opfergaben und aller der „schönen und reinen Dinge" zu erfreuen, die fromme Familienmitglieder ihm in Wirklichkeit oder in Nachbildungen geweiht hatten. An diesen Kultraum schlossen sich der (arabisch so genannte) Serdab, das abgesonderte Zimmer, in dem die Statuen des Verstorbenen Aufnahme fanden, und je nach dem Umfange des Grabes noch andere Räume für den Totenkult, die zum Teil nur bei besonderen Festen und für die Totenpriester zugänglich waren.

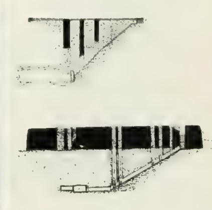
Vielfach ist schon das Dach der Gräber der 1. Dynastie mit einem flachen Überkragungsgewölbe versehen. Wir können verfolgen, wie die anfangs sehr primitive Technik sich vervollkommnet; in Gräbern der 3. Dynastie führen kürzere gewölbte Gänge bzw. Treppen zur Grabkammer hinab (Abb. 40—42); in der 6. Dynastie kommen diese Gewölbe zu fast monumentaler



40. Grab der 6. Dynastie. Dendere. (Petrie.) Durchschnitt und Grundriß.



41. Gewölbter Gang in einem Ziegelgrab. Rekakna. 3. Dynastie. (Garstang.)



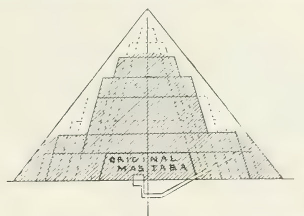
42. Gräber mit Treppen, schrägen und senkrechten Schächten, bei Abydos. (Garstang.)



43. Grabstele des Königs „Schlange". Abydos.

Wirkung, man ahmt sie bald auch in Stein nach, besonders beim Felsengrab des Mittleren Reichs, wo der Bogen allerdings sehr flach aus dem gewachsenen Stein gehauen wird. Neuerdings sind ganz vereinzelt auch echte Gewölbe aus dem Alten Reich bekannt geworden.

Schon um die königlichen Mastabas zu Negade und Abydos liegen die bescheideneren Gruben der Frauen, Hofleute, ja der Hunde in regelmäßiger Anordnung, eine jede mit ihrer einfachen Stele,

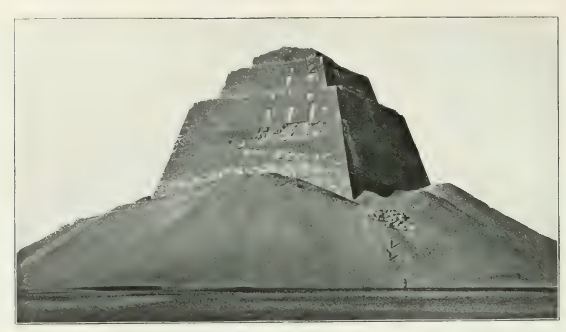


44. Theoretisches Bild der Entstehung einer Pyramide aus der Mastaba. Petrie.

während der Herrscher einen prächtigen Grabstein mit seinem Falkennamen hat (Abb. 43). So scharen sich nun im Alten Reich die Mastabas der Adligen um die Pyramiden der Pharaonen. Die ältesten, die Stufenpyramiden zu Sakkara und Medum, lassen keinen Zweifel über die Entstehung der Pyramidenform: „Die auf die Mastaba folgende Phase der Entwicklung ist die Stufenpyramide. Die Entstehung einer solchen hat man sich so zu denken, daß der Kernbau der Mastaba außergewöhnlich hoch errichtet wurde, der Schalenbau aber niedrige Dimensionen behielt. Dies würde ein zweistufiges Grab geben. Bei Umlegung weiterer Schalen von immer niedrigeren Abmessungen (Abb. 44) ergibt sich daraus die richtige Stufenpyramide, wie wir sie in der des Königs Tosorthros (Zoser; 3. Dynastie) bei Sakkara (Abb. 45) vor uns haben. Diese



45. Die Stufenpyramide des Königs Tosorthros bei Sakkara.



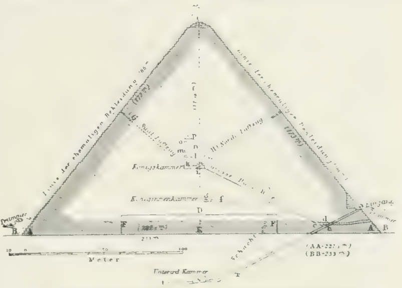
46. Pyramide des Soris. Medum.

hat sogar den oblongen Mastabagrundriß gewahrt, der erst in der für die Konstruktion der Schalen äußerst lehrreichen Stufenpyramide des Snofru (Soris) bei Medūm (Abb. 46) in das Quadrat übergeht." (Borchardt.) Außer dieser Stufenpyramide, die unvollendet geblieben ist, hat sich Soris (der erste Herrscher der 4. Dynastie, um 3500) eine zweite Pyramide (die sog. rote Pyra-



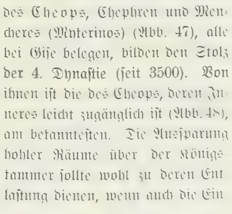
47. Sphinx und die Pyramiden des Chephren (rechts) und des Mykerinos (links).

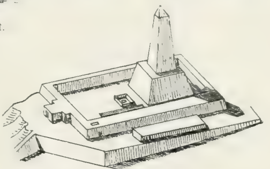
mide) bei Daschur gebaut, durch die er der eigentliche Schöpfer des regelrechten Pyramidentypus geworden ist. Die südlich davon belegene Knickpyramide (mit flacherem Neigungswinkel in ihrem oberen Teile) ist wohl kurz zuvor einzureihen, ist aber noch nicht sicher datierbar. Von der 4. Dynastie an werden die Pyramiden häufiger, als Königsgräber liegen sie stets bei der Residenz. Über die Pyramiden des Mittleren Reiches s. unten S. 28.

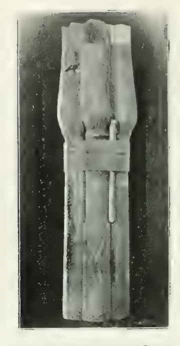


48. Schnitt durch die Pyramide des Cheops. Gise.

Nach den neueren Untersuchungen, die in vielem Herodots Bericht bestätigen, wurde der Bau in folgender Weise ausgeführt. Über der nach Art einer Mastaba angelegten Grabkammer mit dem Eingang von Norden erhob sich der Stufenbau, mit den Seiten nach den Himmelsrichtungen orientiert. Zunächst ward er in mäßigen Größenverhältnissen begonnen, wuchs dann aber, solange der König lebte, zu immer größerer Höhe. Dabei wurde jedoch nicht selten der erste Entwurf geändert: An- und Umbauten entstanden im Innern, und der äußere Mantel mußte erweitert werden (Pyramiden von Sakkâra und des Mencheres). War der König gestorben, so wurde der Stufenbau von oben nach unten mit Kalksteinquadern (bei der Pyramide des Mencheres in den unteren Teilen mit rotem Granit) verkleidet und dem Ganzen die Gestalt der zugespitzten Pyramide gegeben. Die drei berühmtesten Pyramiden des Cheops, Chephren und Mencheres (Mykerinos) (Abb. 47), alle bei Gise belegen, bilden den Stolz der 4. Dynastie (seit 3500). Von ihnen ist die des Cheops, deren Inneres leicht zugänglich ist (Abb. 48), am bekanntesten. Die Aussparung hohler Räume über der Königskammer sollte wohl zu deren Entlastung dienen, wenn auch die Einzelheiten der Anlage diesem Zwecke nicht ganz entsprechen. Die vollkommene Fügung und Glättung der Steinblöcke im Inneren beweist, wie hoch schon in den Anfängen des dritten Jahrtausends das technische Können der Ägypter gestiegen war. Die Form der Pyramiden, deren Wirkung auf ihrer einfachen Größe beruht, wiederholt sich in allen Maßen von der riesigen, einst die Höhe des Straß-



49. Pyramiden von Abusir mit Taltempel. Borchardt.

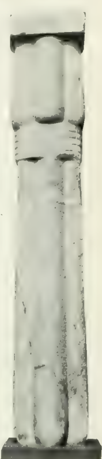

50. Sonnenheiligtum des Rathures in Abu Gorab. (Borchardt.)



51. Nymphaea Lotos Säule mit Knospenkapitell. Abusir.

burger Münsters noch übertreffenden Cheopspyramide bis zu den tragbaren Zwergpyramiden (Pyramidenspitzen), die häufig in ägyptischen Gräbern des Neuen Reiches gefunden werden.

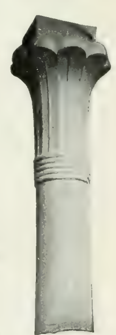
Erst neuerdings ist die Untersuchung der Pyramiden von diesen selbst auf ihre nächste Umgebung ausgedehnt worden. So ist in Abusir, südlich von Gise, der zu der Pyramide des Neuserrē (5. Dynastie, um 3300) gehörige Grabtempel mit seinen Nebengebäuden aufgedeckt. Ähnliche Anlagen gehörten zu jeder Pyramide. Von dem Tempelhofe führte ein Torbau (von den Griechen Pylon genannt) zu einem langen gedeckten Gange, der die Verbindung der Pyramide und ihres Tempels, mit dem „Taltempel", herstellte, einer auf einem Sockel stehenden Kapelle, die an der Überschwemmungsgrenze des Nils gelegen war und den Zugang zum Heiligtume von der großen Wasserstraße her vermittelte (Abb. 49). So hat sich auch der sog. Sphinxtempel in Gise als der „Taltempel" der Chephrenpyramide (Abb. 47) herausgestellt. Es ist ein schwerer Steinbau; außer einigen Nebenkammern und Verbindungsgängen bilden zwei durch einfache Granitpfeiler gestützte Räume, der vordere quer vor den anderen gelegt, die wesentlichen Teile.



52. Papyrossäule mit Knospenkapitell Abusir.

Ganz eigenartig sind die Tempel des Sonnengottes Re, welche die Pharaonen der fünften Dynastie, wahrscheinlich nach dem Vorbilde des großen Sonnentempels von Heliopolis, errichtet haben. Den Mittelpunkt eines solchen Re-Heiligtums bildete als Fetisch des Gottes ein Obelisk, der sich unter freiem Himmel auf einem mastabaartigen Unterbau erhob (Abb 50). Ringsherum zog sich ein gedeckter Umgang mit Kulträumen, einen Vorhof umschließend, in dem der Kultus stattfand. Seine und der Kapellen Wände waren reich mit Reliefs geschmückt, die die Feste zu Ehren des Sonnengottes und alles, was er in Ägypten geschaffen, darstellten. Im Hof lagen im Osten und Norden Reihen großer alabasterner Opferbecken, in die das Blut der Schlachtopfer durch Rinnen im Pflaster geleitet wurde. Der Obelisk, der hier als gewaltiges Bild des Sonnengottes einzeln erscheint, findet sich bereits seit der 6. Dynastie (nach 3000 v. Chr.) paarweise am Eingang der Gräber und dann vor dem Tor der Sonnentempel. Man richtet ihn nun als Monolith, gewöhnlich aus rotbuntem Granit mit vergoldeter Spitze, auf.

Die gewöhnliche Stütze des Dachs der Tempel dieser Zeit, von denen viele noch aus lufttrockenen Lehmziegeln errichtet waren, ist der viereckige **Pfeiler**, der auch wohl an den Kanten abgestumpft wird, um in den Raum mehr Licht zu lassen, woraus sich dann die polygonalen Pfeiler des Mittleren Reichs entwickeln. Neuerdings haben wir auch an Bauten der 5. Dynastie (um 3300) einen glatten, runden Pfeiler, gleichsam eine aufgepflanzte Stange, kennen gelernt. Auf ihn gehen die bereits im Alten Reich nachweisbaren drei Säulenformen zurück, die **Lotossäule** (Abb. 51), die **Papyrossäule** (Abb. 52) und die **Palmsäule** (Abb. 53). Bei allen wächst aus einer niedrigen runden Basis der Schaft



53. Palmsäule. Abusir.



54. Sitzbild des Chephren aus Gise. Diorit. Kairo.

empor, vom Pflanzenkapitell betrönt; über diesem leitet eine hohe Platte (Abakus), das Ende des Schaftes, zu dem Hauptbalken über. Lotos- und Papyroskapitell bestehen in der Regel, und gerade in älterer Zeit, aus einem Bündel von Knospen und Blüten; den Schaft der Säule bildet ein durch Bänder zusammengehaltenes Stengelbündel; je nach den Bestandteilen des Kapitells bald runde Lotosstengel, bald dreikantige Papyrosstengel. An der Papyrossäule erscheint überdies der eingezogene Fuß des Schaftes über der Basis mit Wurzelblättern der Papyrosstaude umhüllt (vgl. Abb. 85). Besonders schlank erscheinen die Bündelsäulen auf den häufigen Darstellungen von Lauben und von Baldachinen: man sieht hier deutlich, wie die Steinsäulen aus solchen um eine hölzerne Mittelstange zusammengebundenen Pflanzenstengeln erwachsen sind.

Gleich den meisten Bauwerken hängen auch die ältesten Werke der **bildenden Kunst** mit dem Totenkultus zusammen. Deutlich scheiden sich die beiden oben behandelten Kunstrichtungen. Den akademischen, idealisierenden Stil zeigt in klassischer Weise die berühmte 2,30 m hohe Chephrenstatue (Abb. 54), in der sich, wie kaum in einer anderen Königsfigur, der Sinn der Ägypter für monumentale Wirkung offenbart. Die von Reisner gefundenen Mykerinos-Gruppen und die nur wenige Zentimeter hohe Elfenbeinstatuette des Cheops lassen die gleichen Eigenschaften erkennen, die gleiche volle Herrschaft über das Material. Sie zeigen, bis zu welcher Höhe die Kunst von den Tonfiguren der archaischen Zeit über den Elfenbeinkönig von Abydos (Abb. 36) und die Statuetten des Chesechem (2. Dynastie, vor 3800) sich emporgearbeitet hatte. Die besten der Privatstatuen, wie das Ehepaar von Medum (Abb. 55), tun es den Herrscherbildern gleich. Die Farbigkeit erhöht den Reiz und das sprechende Leben der Figuren, die nach den strengen Regeln der „Frontalität", einer symmetrisch gestalteten Vorderansicht, die kein Ausweichen nach links oder rechts gestattet, komponiert sind. Wir dürfen uns alle ägyptischen Statuen, von der Spätzeit abgesehen, selbst die aus kostbaren Materialien gearbeiteten, ganz oder teilweise bemalt denken. Vor allem legt der Ägypter stets den größten Wert auf den lebhaften Ausdruck der Augen, deren Apfel und Stern er aus verschiedenem Material einsetzt. Funde in Kom-el-achmar (Hierakonpolis) haben eine hohe technische Vollendung der Ägypter auch in der Bearbeitung der Metalle schon für die 6. Dynastie (um 3000) klargestellt. Eine größere und eine kleinere höchst lebendige Statue, König Phios (Pepi) I. und seinen Sohn Menthesuphis darstellend, sind aus nur 1–5 mm dicken, gehämmerten Bronzeplatten hergestellt, die an einen Holzkern genagelt wurden (Abb. 56). Der Kopf und vielleicht auch die Füße sind gegossen. Mosso stellte neuerdings durch Analysen Bronze als Material fest: bei der Wahrscheinlichkeit des Vorkommens von Zinn in den Randgebirgen des Roten Meeres keine auffallende Tatsache. Die



55. Prinz Rahotep und Prinzessin Nofret aus Medum. Kalkstein. Kairo.

Sicherheit der Technik läßt auf vorausgegangene längere Übung schließen.

In dieser älteren Zeit ist übrigens das „Gesetz der Frontalität" durchaus kein allgemeines; nicht nur die frei und natürlich komponierten Gruppen von „Mutter und Kind", „Affin und Affenjunges" (Abb. 57) aus thinitischer Zeit (vor 3500) wissen von ihm nichts, auch bei den Granit- und Kalksteingruppen des Alten Reiches kommt es vor, daß die Frau sich näher an den Mann rückt. Aber der Gegenstand der Darstellung und ihr Zweck weisen im allgemeinen auf eine frontale Anordnung hin: die Statuen sollten den Toten, gleichgültig ob König oder Privatmann, in dem Augenblick zeigen, wo er die Opfer und Gebete feierlich entgegennimmt. Da war für verschränkte Stellungen kein Platz, höchstens für charakteristische, wie den Schreiber, der mit untergeschlagenen Beinen dasitzt, auf den Knien die Papyrusrolle, deren Ende die linke Hand faßt, während die rechte den Griffel führt (Abb. 58). Man hat in ihm, wie in einer Reihe anderer Statuen und Statuetten — dem knienden Priester (Abb. 59), dem Zwerg Chnumhotep, dem Burschen mit dem Sack auf dem Rücken und dem mit Ranzen und Kästchen (Abb. 60), dem Bierbrauer (Abb. 61) und einer Menge ähnlicher aus dem Leben gegriffener Gestalten — mit Recht „Dienerstatuen" der Toten erkannt, d. h. diese Figuren, die seit der 6. Dynastie (um 3000) auch zu Gruppen vereinigt werden, sollten ihre Verrichtungen im Jenseits für den Verstorbenen durch magische Kraft ausüben. Viele von ihnen sind handwerksmäßig hergestellt, aber einzelne gehören, wie die oben



56. Menthesuphis, Sohn des Königs Phios. Bronzefigur. Hierakonpolis.



57. Äffin und Junges. Fayence. Hierakonpolis.

genannten Beispiele dartun, zu den besten Leistungen der Künstler des Alten Reichs und zeigen die gleiche Kraft der Charakteristik, die wir bei dem „Dorfschulzen" (Abb. 62) und seiner „Frau", dem nackten Priester, einem Kopf aus Sakkâra (Abb. 63) bewundern, die wir der 5. Dynastie (vor 3000) zuschreiben dürfen, dem Höhepunkte der Kunst des Alten Reichs. Porträts in unserem Sinne, d. h. Wiedergaben aller Zufälligkeiten der Erscheinung des Kopfes wie des Körpers sind diese im besten Sinne typischen Arbeiten freilich nicht, noch weniger suchen sie das innere Leben des Dargestellten festzuhalten. Aber nicht nur die Köpfe offenbaren entschieden individuelle Züge, auch in der Behandlung des Rumpfes und der Glieder entdeckt man das Streben nach lebenstreuer Auffassung. Bei sitzenden Figuren werden die Beine auseinander gehalten, bei stehenden der linke Fuß vor den rechten gesetzt; die Arme hängen nicht am Leibe herab, sondern zeigen mannigfache Bewegungen. Gemäß der



58. Der Schreiber, im Louvre. Kalkstein. Sakkara.



59. Knieender Priester, in Kairo. Kalkstein.



60. Diener mit Kasten, in Kairo. Kalkstein.



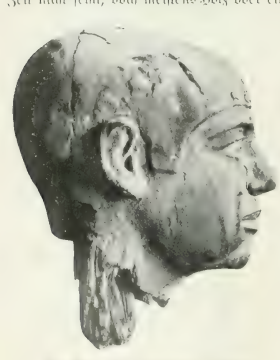
61. Bierbrauer, in Kairo. Kalkstein. Sakkara.



62. Der „Dorfschulze", in Kairo. Holz. Sakkara.

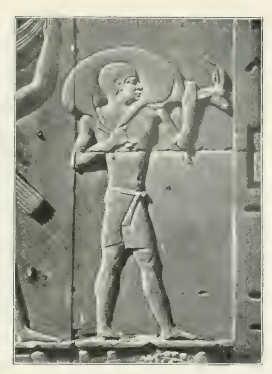
im Alten Reiche üblichen Tracht überragen die nackten, höchstens mit dem knappen Schurz bekleideten Gestalten an Zahl und an künstlerischer Durchbildung die Gewandfiguren.

Der Stoff der Bildwerke des Alten Reiches war, wenn auch hartes Gestein schon in ältester Zeit nicht fehlt, doch meistens Holz oder ein weicher Kalkstein. Als gewaltigstes Werk, völlig aus dem lebendigen Felsen herausgemeißelt, liegt der große Sphinx an der Pyramide des Chephren (Abb. 47). Er stellt den König, vielleicht eben Chephren, unter dem Bilde eines Löwen mit Männerkopf dar und symbolisiert so die Macht des Pharaos; erst spätere Zeiten haben in diesem Löwengebilde das Abbild des Sonnengottes Harmachis gesehen. Holz und Kalkstein setzten der Bearbeitung keine Hemmnisse entgegen und waren somit der Entfaltung möglichster Naturtreue förderlich. Die Holzstatuen sind noch freier in der Behandlung als die Kalksteinbilder, bei ihnen lösen sich die Glieder leichter vom Körper. Mannigfache Mittel standen bereit, die natürliche Wirkung zu erhöhen. Die Statuen wurden gefärbt, die Holzstatuen mit feiner Leinwand überklebt und mit einer dünnen Gipsschicht überzogen, wodurch alle Flächen eine größere Rundung gewinnen; die Augen wurden besonders ein-



63. Kopf einer Holzstatue. Sakkara.

gesetzt. Die durchgängige Färbung (Männer meistens bräunlich, Frauen gelb) trägt wesentlich zur Lebendigkeit der Wirkung bei, vollends bei den bemalten Flachreliefs, die das Innere der Grabkammern schmückten. Das ganze Leben Altägyptens zieht hier an unseren Augen vorüber. Wir sehen den Verstorbenen seinen Beschäftigungen nachgehen, wir beobachten seine Diener bei der Feldarbeit und lernen seinen Besitzstand, die Herden auf den Wiesen, das Wild in der Wüste, die Fische in den Teichen kennen. Die Bilder überraschen durch die vollkommene Wahrheit der Schilderung. Namentlich gilt dies von den Tierfiguren (Abb. 64. 65), die auch in den Malereien dieser Zeit mit großer Lebendigkeit wiedergegeben werden (Abb. 66). Aber auch die Köpfe der Menschen sind höchst individuell gebildet und bieten große Abwechslung. Dabei zeigt sich ein durchgängiger bewußter Unterschied in der Darstellung von Hoch und Nieder. Die Könige und Großen bewahren die würdevolle, gemessene Haltung, die sie



64. Diener mit Gazelle. Grab in Sakkara.



65. Bauern bringen einen Stier. Sakkara.



66. Gänse. Malerei in einem Grab. Medum.

auch im Leben zur Schau trugen, während das niedere Volk in Stellung und Bewegung völlig frei ist. Das Vermögen scharfer Beobachtung der Natur, das sich auch in einzelnen Bildern Alternder zeigt, wird nur durch die Ehrfurcht vor den Mächtigen beschränkt. Eine große technische Gewandtheit spricht aus allen Darstellungen, die gelegentlich von dem Künstler signiert sind, in dem dieser sich selbst in einer der Szenen abbildet. So sitzt der Meister der vielbewunderten Reliefs aus dem Ptahhotep-Grabe in Sakkâra, „der Bildhauermeister Onch en-Ptah", schmausend und zechend in einem Boote (Abb. 67).

Das Mittlere Reich (12. Dynastie, um 2600). Die Kunst des Mittleren Reiches, das seinen Mittelpunkt im Fajum hat, setzt im allgemeinen die des Alten Reiches fort. Die Überwindung technischer Schwierigkeiten scheint den Bildhauern des Mittleren Reiches ebenso große Freude gemacht zu haben,



67. Der Oberbildhauer, aus dem Grab des Ptahhotep. Sakkara. Kairo.



68. „Hyksossphinx". 12. Dynastie, aus Tanis. Granit. Kairo.



69. Amenemes III. Kalkstein. Fajum.

wie die gleichzeitige Literatur gesuchte, schwierige Kunstformen liebt. In der Tat ist es bewundernswürdig, wie fein und sicher diese Kunst anatomische Einzelheiten (wie den Mund in Abb. 68, die Kniee in Abb. 69) modelliert hat. Daß man auch vor Werken großen Umfangs nicht zurückschreckte, zeigen die kolossalen Sitzbilder des Amenemes III. (um 2400) in Biahmu (Fajum), die nach den erhaltenen Resten zu urteilen etwa 12 m hoch waren.

Götterstatuen sind, wie aus dem Alten, so auch aus dem Mittleren Reiche, nur in dürftigen Resten erhalten, aber aus ihnen, sowie den gelegentlichen Darstellungen in Reliefs ergibt sich, daß die menschlichen Göttertypen sich in der Auffassung von denen der Könige, die ja für den Ägypter selbst Götter waren, nicht unterschieden. Die Königsköpfe dieser Zeit zeigen gegenüber den älteren vielfach eine individuelle Vertiefung. Der Ausdruck der Köpfe ist bald ernst, ja gelegentlich finster (Abb. 68. 70), bald zeigt er einen schwachen Versuch zum Lächeln. Dem ernsten Typus gehören die meisten Bilder Sesostris III. und des Labyrintherbauers Amenemes III. an, auch die sogenannten Hyksossphingen, die einen dieser Könige darstellen (Abb. 68).



70. Statue Sesostris' III. Granit. Aus Karnak, Kairo.



72. Frauenstatuette. Mittleres Reich. Sammlung v. Bissing.

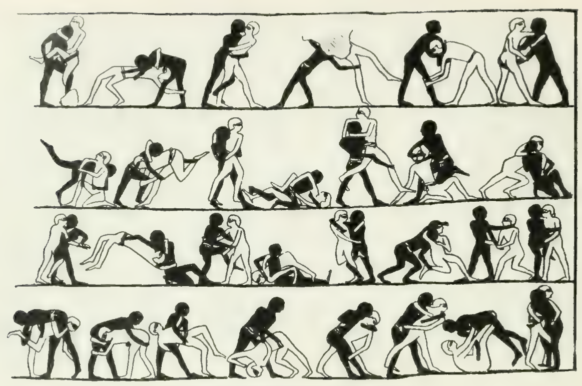


71. Sesostris I. Kalkstein. Aus Lischt. Kairo.

Den freundlicheren Ausdruck zeigt beispielsweise ein Sitzbild Sen wosrets (Sesostris) I. (Abb. 71). Ein meisterhaftes Werk der Kunst dieser Zeit ist eine Statue Amenemes III. aus dem Fajum, aus Kalkstein gearbeitet (Abb. 69). Dabei läßt sich ein Unterschied in der Darstellung jugendlicher und älterer Männer beobachten. Jene geben Anlaß zu einer mehr idealisierenden Auffassung (Abb 69. 71), die älteren werden realistischer durchgeführt (Abb. 68. 70). Auch unter den Privatstatuen sind packende Schöpfungen, alte Männer in weite Mäntel gehüllt, sitzend oder am Boden hockend, Frauen mit der schweren Perücke der Zeit (Abb. 72) im eng anliegenden Gewand. Unter den „Dienerfiguren" überwiegen die bemannten Boote, die den Toten an die heiligen Orte Abydos und Busiris tragen sollen. Aber es fehlt auch jetzt nicht an Handwerkern, Soldaten, Begleitern jeder Art, die man dem Toten mitgibt. In einigen Ringergruppen hat sich der Künstler ganz frei von jeder Frontalität gemacht und äußerst lebendig den Kampf vorgeführt. Wir fühlen, wohin die Wege der ägyptischen Kunst hätten führen können, wenn mit dem Wechsel der religiösen Anschauung die Dienerfiguren nicht durch die mumienförmigen Totenfiguren (Uschebtiu) verdrängt worden wären und damit den Künstlern die Aufgaben entzogen worden wären, die ihnen die „Dienerfiguren" stellten.

Neben den Reliefs, die je nach den Beleuchtungsverhältnissen flach, oder um der deutlicheren Wirkung willen als Tiefreliefs (reliefs en creux, das heißt Reliefs mit scharfen Umrissen in die glatte Fläche hinein vertieft, vgl. Abb. 104) behandelt werden, finden sich auch Wandgemälde auf mörtelbeworfener Fläche. Mit welcher Sicherheit die Szenen des Lebens in all ihrer rasch wechselnden Mannigfaltigkeit beobachtet und in flotter, fast kinematographischer Skizze wiedergegeben wurden, dafür bieten die Ringerszenen einer bemalten Wand in Benihasan (Abb. 73) ein treffliches Beispiel. Seltener treten in dieser Zeit Kriegsbilder auf, dann mit deutlicher Trennung der einzelnen Szenen und meist wohl als Kriegsspiele aufzufassen; fremde Völker werden in ihrer Besonderheit charakterisiert, der Negertypus taucht aber erst am Ende des Mittleren Reiches auf.

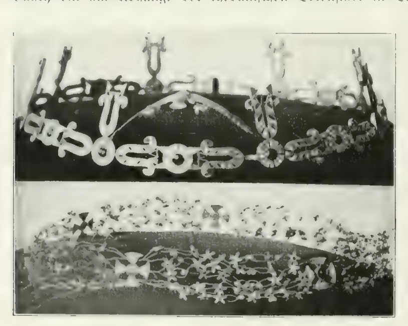
Auch die Kleinkunst, die überhaupt eine Stärke Ägyptens bildet, ist schon im Mittleren Reich in hervorragenden Leistungen vertreten: so in den Schmucksachen von Daschur, aus der



73. Ringer. Wandgemälde aus Benihasan.

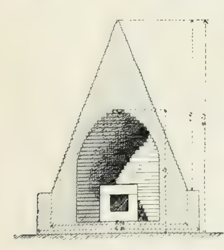
Zeit Amenemes III. Da finden sich beispielsweise Brustgehänge aus Gold, durchsichtig gearbeitet, so daß ein Zellenmosaik von bunten Steinen (Lapis Lazuli, Cornalin und Chrysopras), von Goldstreifen umsäumt, entsteht; oder überaus fein und geschmackvoll gearbeitete Schmuckkränze aus Gold und Steinen (Abb. 74). Eine Anzahl blauer Fayencegefäße, zum Teil mit schwarzer Bemalung, Steingefäße (darunter solche aus Obsidian), Bronzegefäße und Bronze- (z. T. Kupfer-) Statuetten sind uns aus dieser Zeit erhalten, der auch die ältesten Skarabäen angehören.

Auf dem Gebiete der **Baukunst** sind Tempel nur in spärlichen Trümmern erhalten. Von besonderer Bedeutung ist der Grabtempel des Königs Menthuhotep (11. Dynastie) in Dêr-el-Bahri, ein am Abhange der thebanischen Totenstadt in Terrassen ansteigender Bau, dessen Mittelpunkt eine von Säulenhallen umgebene **Pyramide** ist. Die Königsgräber werden zwar noch in Pyramidenform, aber in sehr viel bescheideneren Maßen und in billigerem Material (besonders Lehmziegel) ausgeführt. (Lischt, Daschur, Illahun, Hawara usw.). Auch die innere Anlage weicht vielfach ab. Die Pyramide verliert überdies ihren ausschließlich königlichen Charakter, indem sie, verkleinert und mit einem Sockel versehen, in Privatbauten nachgeahmt wird (Abb. 75). Vielfach errichten jetzt die Großen, die sich nach und



74. Güldene Kränze mit bunten Steineinlagen. Daschur.

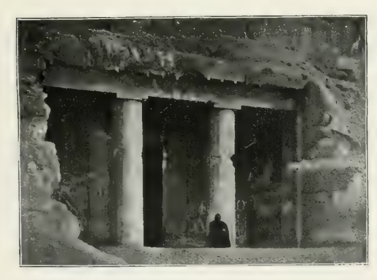
nach innerhalb ihrer Provinzen selbständig gemacht haben, in ihren Gaufürstentümern Felsengräber, von sehr verschiedenem Grundplan, mit teilweise gewaltigen Felskammern (Siut, Bersche, Benihasan). Die Form des Felsengrabes selbst ist aber, wo die lokalen Verhältnisse sie an die Hand gaben, schon im Alten Reich (nach 3500) entwickelt. Ein prinzipieller Unterschied zwischen Mastaba und Felsengrab besteht nicht: mehrere Felsgräber der 5. bis 6. Dynastie (vor 3000) in Mittel- und Oberägypten ahmen äußerlich die Form der Mastaba nach. Die einfachen Pfeiler und Säulenbildungen des Alten Reiches machen mannigfaltigeren Gestaltungen Platz. Vielleicht schon älteren Ursprungs ist die sogenannte protodorische Säule (Abb. 76), die ausgebildet am Menthuhoteptempel von Dēr-el-Bahri und in den Felsgräbern von Benihasan (Abb. 77) vorkommt. Sie ist aus dem vierseitigen Pfeiler entstanden, der durch Abfasung zunächst zur acht-, dann zur sechzehnseitigen Säule wird. Auf einem platten, rundlichen Fuß erhebt sich die sechzehnseitige leicht gefurchte Stütze, mit einer einfachen viereckigen Deckplatte gekrönt. Der Name, den man dieser Säulenform gegeben hat, bringt die Verwandtschaft mit der dorischen Säule der Griechen in Erinnerung, doch ist nur eine äußerliche, nicht einmal vollständig zutreffende Ähnlichkeit vorhanden; vor allem fehlt der dorische Echinos. Es kann sich also nur um eine Herübernahme der Pfeilerform in mykenischer Zeit handeln, in Anlehnung an die sich dann die dorische Säule entwickelt hat. Beliebt ist im Mittleren Reiche die ja auch schon früher (Abb. 51) nachweisliche Lotosbündelsäule mit Knospenkapitell, deren Stamm aus mehreren zusammengebundenen Stengeln besteht; aber auch die Säulen mit dem Papyroskapitell (Abb. 52) und die mit dem Palmkapitell (Abb. 53) finden sich häufiger; auch die Ausgestaltung der Säulen mit dem Hathorkapitell (später z. B. in Tendera) gehört in diese Periode. Sie stellen einen



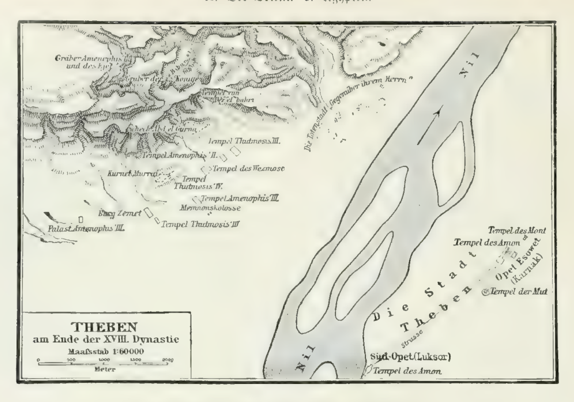
75. Privatgrab des Mittleren Reichs in Pyramidenform. Abydos. (Maspero.)



76. Kannelierter Pfeiler. Benihasan.



77. Polygonale Pfeiler in der Vorhalle eines Grabes in Benihasan.



78. Karte der thebanischen Ebene. (Steindorff.)

Pfeiler dar, gegen den das Kultbild der Hathor gelehnt ist, nicht etwa ein aufrechtes Sistrum, und haben ihre Analogie in ähnlichen Pfeilern, gegen die sich Symbole oder Bilder der Götter lehnen, wie der Dedpfeiler, das Bild eines Zwerggottes, die Statue des Osiris (sog. Pseudokaryatiden); diese Pfeiler sind uns bisher freilich erst aus späterer Zeit bekannt (Abb. 87. 92).

Das Neue Reich (18.–20. Dynastie, 1580–1090). Nach der Fremdherrschaft der Hyksos setzt um 1580 mit der 18. Dynastie das Neue Reich ein mit der Hauptstadt Theben als Mittelpunkt, wo starke, auf ihre kriegerische Macht gestützte Herrscher den alten Feudalstaat brachen. Das Gebiet des „hunderttorigen" Theben (Abb. 78) greift auf beide Ufer des Nil über. Es umfaßt am linken Ufer unterhalb des steilen Wüstenrandes die Ruinenstätten von Der-el-Bahri, Schech Abd el Gurna und Gurna, und Medine Habu, den Tempel Amenophis' III. und das Ramesseum, sowie große Gräberanlagen in den Bergen; in der flachen Ebene des rechten Ufers zeigen die Orte Luksor und Karnak das alte Stadtgebiet an. Also gegen Westen und die Wüste, den Sitz der Totenwelt, lagen die Gräber, östlich vom Flusse die Stadt der Lebenden. Ägypten ward eine Weltmonarchie und drang wiederholt siegreich in Asien vor; es wußte seine syrischen Eroberungen mehrere Jahrhunderte zu behaupten und stand dadurch fremden Einflüssen leichter offen. Namentlich die engere Verbindung mit Kreta und der gesamten Mittelmeerkultur hat auf die ägyptische Kunst, vor allem auf die Kleinkunst, sehr anregend gewirkt. Keramische Formen wie die Bügelkanne (Abb. 79) und vielleicht die Trichtervase sind dorther entlehnt worden, wenn auch nicht ohne eigene Umbildung, wie wenn der Bügel der Kanne als Papyrusstengel mit Dolde aufgefaßt und der Bauch mit einem Blattkranze geschmückt wird. In der bildenden Kunst überwiegt zunächst der akademische Charakter, man will äußerlich an



79. Bügelkanne aus ägyptischer Fayence. Straßburg.

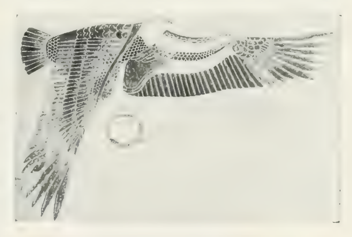


80. Zwei Formen der geflügelten Sonnenscheibe. Der-el-Bahri. (Naville.)

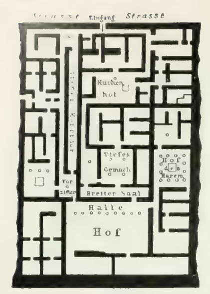
die klassische Kunst der 12. Dynastie anschließen. Die Bilder erscheinen zum größten Teil zur Verherrlichung der mit den Göttern eng verbundenen Könige bestimmt, deren Großtaten den Künstlern unerschöpflichen Stoff bieten. Schlachtenschilderungen, im Alten und Mittleren Reich noch selten, nehmen jetzt einen breiteren Raum ein. Historische und mythologische Stoffe werden beliebt, während die Kunst des Alten Reiches wie die des Mittleren vorwiegend das harmlose Privatleben schilderte. In den Zügen der Götter und der Könige ist ein schon im Mittleren Reich angestrebtes stereotypes Lächeln zum Durchbruch gekommen. Die Tracht wird voller und reicher.

Die Architektur empfängt jetzt ihren Abschluß und strahlt im üppigsten, durch Polychromie verstärkten Glanze. Die Häuser wurden, soweit nicht Holzstäbe und Binsengeflecht für einfache Hütten ausreichten, aus ungebrannten Lehmziegeln errichtet, Türen und Fenster mit Holz- oder Steinbalken umrahmt, das Ganze häufig mit mächtigen Palmstämmen überdacht. Bei Tempeln und anderen ansehnlicheren Bauten behielt man die althergebrachte Böschung der Wände bei, selbst dann, als durchgängig Quadern zum Bau verwendet wurden.

Die Fassade des Tempels (Pylon, das heißt Torbau, vgl. Abb. 87 und den hellenistischen Tempel von Edfu (Abb. 760) besteht aus zwei turmhohen Flügeln, zwischen denen ein niedriger Eingang liegt, oben in der Hohlkehle mit dem schon im Alten Reich vorkommenden Symbol des Sonnengottes (Abb. 80) geschmückt. Der in diesem Symbol ausgeprägte Sinn für stilistisch wirksame Behandlung wirklicher Formen kehrt überall wieder, z. B. in dem Nechbit-Geier von Oberägypten in Der-el-Bahri (Abb. 81). An dem Pylon sind die

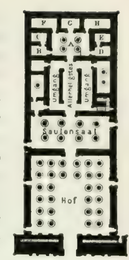


81. Die Göttin Nechbit als Geier. Der el-Bahri.



82. Plan eines ägyptischen Hauses in Kahun. (Borchardt.)

Mauern der Flügel abgeschrägt, oben durch ein in Ägypten regelmäßig wiederkehrendes Gesims, das aus Hohlkehle und Platte besteht, geschlossen, an beiden Seiten mit Rundstäben gesäumt, Nachfolgern der mit Bändern umschnürten Eckstäbe der alten aus Rohr und Lehm bestehenden Architektur. Die Wand, vollständig mit Schriftzeichen (Hieroglyphen) und bemalten Tiefreliefs von kräftiger Schattenwirkung bedeckt, erinnert an einen ausgespannten Bildteppich und erscheint als die schmuckreiche Verkleidung der dahinter befindlichen Mauer.



83. Plan des Chonstempels zu Karnak. (Borchardt.)

Der ägyptische Tempel als Haus des Gottes (Abb. 83) ist einer modernen Theorie zufolge, deren Richtigkeit dahingestellt bleibe, seiner Anlage nach aus dem Wohnhause hervorgegangen, das im wesentlichen dreiteilig ist (Abb. 82). Auf eine Vorhalle folgt ein quergelagerter Saal, sodann ein drittes, in die Tiefe sich erstreckendes Gemach, das wohl auch mehrgeteilt ist. Ein Hof vor der Halle, verschiedene Nebenräume (Schlafzimmer, Küche, Dienerwohnungen), oft auch ein Garten, vervollständigen das Haus, das in geräumigerer Anlage und reicherer Ausstattung sich zum Palast erweitert (Palast Amenophis' III. südlich von Medine Habu, Amenophis' IV. zu El-Amarna). Der Tempel läßt sich etwa mit einer geschmückten Straße vergleichen, die durch eine Reihe von Höfen bis zu dem innersten, für die Augen des Nichteingeweihten verborgenen Heiligtume führt. Den Zugang zum Tempelbezirke säumten zu beiden Seiten liegende Sphingen oder Widder; bald sind es Sphingen mit männlichen (Androsphinx, vgl. Abb. 68) oder Widderköpfen (Kriosphinx), bald liegende Widder (Abb. 84), meistens mit dem Bilde des Königs zwischen den Vorderbeinen. So als Wächter an der Tempelstraße aufgereiht erzielten sie eine bedeutende Wirkung. Auf diesem Wege gelangte die Prozession zu der Tempelfassade, vor der Obelisken oder Kolosse standen und die bei festlichen Anlässen mit farbigen Wimpeln auf hohen Masten geschmückt ward, sodann



84. Widderallee in Karnak.

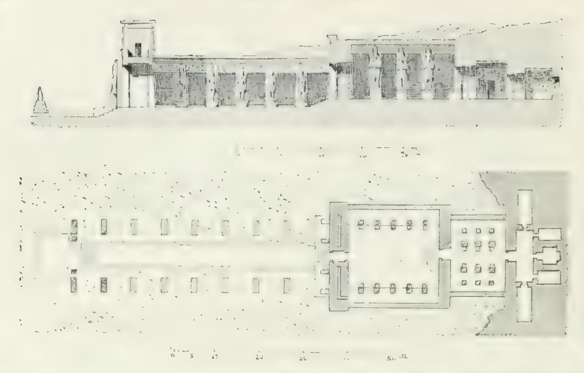


85. Der große Säulensaal zu Karnak.

durch das Tor in den offenen, an drei Seiten von Säulenhallen umgebenen Hof (Peristyl), dessen Wände innen und außen mit Königstaten und Göttergeschichten bedeckt waren. Ein Pylon schloß den Hof ab und leitete in einen querliegenden bedeckten Säulensaal (Hypostyl), in dem meistens (zuerst unter Tuthmosis III., 15. Jahrhundert) eine höhere mittlere Säulenreihe wiederum die Straße bezeichnete; die größeren Säulen trugen dann eine erhöhte flache Decke, so daß eine Art höheres Mittelschiff entstand, dessen in weiten Fenstern geöffnete obere Wände dem Saale sein Licht zuführten (Abb. 85). Die Decke wurde mit gelben Sternen besät, gleichsam das Himmelszelt, das sich über dem Säulenwald ausspannt; aber das stets sichtbare und von den Ägyptern in ihren Zeichnungen einer Säule stets wiedergegebene Schaftende, das abakusartig das Blütenkapitell überragt, betont die tragende Kraft der Säulen, auf denen oben der Himmel ruht, und schließt den barocken Gedanken aus, als hätte sich der Ägypter die Festsäle seiner Heiligtümer als Sümpfe gedacht, aus denen frei aufstrebende Pflanzen in die Lüfte ragten und in denen die Prozessionen wie in einem Tümpel wateten. Diese neuerdings verteidigte, geschmacklose Auffassung ist auch darum unmöglich, weil die Blüten der Nymphäen bekanntlich nur wenig über die Wasseroberfläche hinauswachsen, Palmen aber überhaupt in keinem Sumpfe gedeihen. Auf den Säulensaal (Abb. 86), der in dieser Gestalt das Vorbild des „ägyptischen Saales“ der hellenistischen Zeit bildet, folgen manchmal noch weitere Säulenhallen mit kleineren Räumen zur Seite, bis endlich das kleine, dunkle, nur dem König oder Oberpriester zugängliche Allerheiligste



86. Der große Säulensaal zu Karnak.
(Vor der Herstellung.)



87. Plan und Längsschnitt des Felsentempels Ramesses' II. zu Gerf Hussein in Nubien. Chipiez.

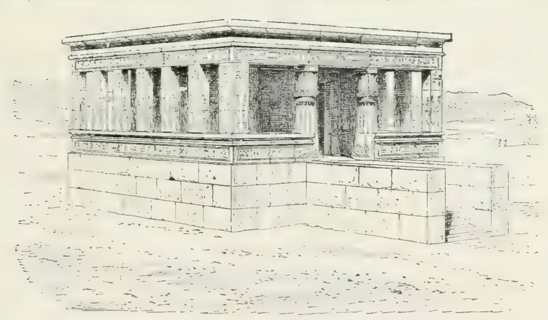
(Sekos) erreicht wird, in dem hinter Vorhängen das geheimnisvolle Götterbild in einer Barke ruhte. Der große Tempel des Amon zu Karnak in Theben, dessen Anfänge spätestens in die Zeit der 12. Dynastie fallen und den nachmals die Pharaonen von der 18. Dynastie (seit 1580) bis zu den Ptolemäern erweiterten, gibt ein Bild der vielverzweigten, ausgedehnten Anlage eines ägyptischen Tempels; sie wiederholt sich, wenn auch nur im Auszuge, in dem kleinen Tempel des Chons in Karnak (Abb. 83). Selbst wo die Beschaffenheit des Bodens, das Vordringen der Felsen bis an die Nilufer, den Plan des Tempels bestimmte, wurde doch gern der übliche Grundriß festgehalten, wie das der Tempel von Gerf Hussein (Abb. 87) in Nubien zeigt: der hintere Teil des Tempels ist hier in den Felsen gebauen, der Grotte aber ein freier Hof vorgebaut.

Die Wirkung der ägyptischen, von festen Mauern umschlossenen, nur in den Pylonen in die Höhe strebenden Tempelanlagen beruht weder auf einer Geschlossenheit der Anlage, noch auf festen Verhältnissen der einzelnen Bauglieder zu einander, sondern neben dem reichen Farbenschmuck auf dem Eindruck der gewaltigen breit hingelagerten Massen, der mit der weiten umgebenden Ebene zusammenstimmt. Doch wußten die Ägypter auch andere Mittel anzuwenden. So erscheinen völlig abweichend von den großen thebanischen Tempelanlagen in Luksor (Abb. 88) und Karnak, überhaupt von der herrschenden Weise, mehrere kleinere kapellenartige Bauten, rechteckige Gemächer, von einer schmalen offenen Halle umgeben. Der erst 1822 zerstörte Tempel auf der Insel Elephantine bei Syene (Assuan), von Amenophis III. (1411—1375) erbaut, veranschaulicht am besten diese, auch schon für das Mittlere Reich erschließbare Baugattung (Abb. 89). Auf hoher Sockelmauer erhob sich die Halle; nur den Eingang, zu dem eine Treppe hinaufführte, schmückten Säulen, sonst war das Gesims, das mit einer kräftigen Hohlkehle abschloß, von einfachen Pfeilern getragen. Den anmutigen Bau umgab einst ein Palmenhain. Der leise Anklang an griechische Tempel mit ihrer freien Ringhalle von Säulen darf schwerlich zu dem Glauben an einen Zusammenhang verleiten; in den einzelnen Gliedern zeigt sich der rein ägyptische Charakter. Ob dieser Typus nur zufällig gerade aus Nubien häufig bekannt ist oder ob hier eine heimische Bauform sich bis in die römische Zeit erhalten hat, sei dahingestellt.



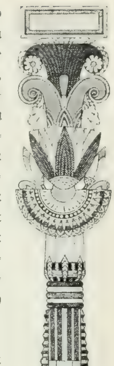
88. Blick auf den Tempel von Luksor.

Hatte das Mittlere Reich kleinere Bauten noch vielfach in Ziegeln und Holz aufgeführt, so herrschte im Neuen so gut wie ausschließlich die Steinarchitektur. Aus härtestem Stoff und mit einfachen Werkzeugen bildeten die Baumeister schmuckreiche Bauglieder. Unter diesen ragen Säulen und Pfeiler durch Größe und Schönheit der Arbeit hervor. Die mannigfachen Säulenformen der älteren Zeiten (Abb. 51—53) werden reicher ausgebildet, jedoch wird die Nymphäensäule seltener und die Papyrossäule überwiegt, sowohl die mit Knospenkapitell, bald der Länge nach in Stengel zerlegt (Abb. 88), bald seit dem Ende der 18. Dynastie (1400) glatt (Abb. 86), als namentlich die mit offenem Kelch (Abb. 85. 88). Ihr weit ausladendes Glocken



89. Tempel Amenophis' III. Elephantine. Chipiez nach **Description de l'Égypte**.

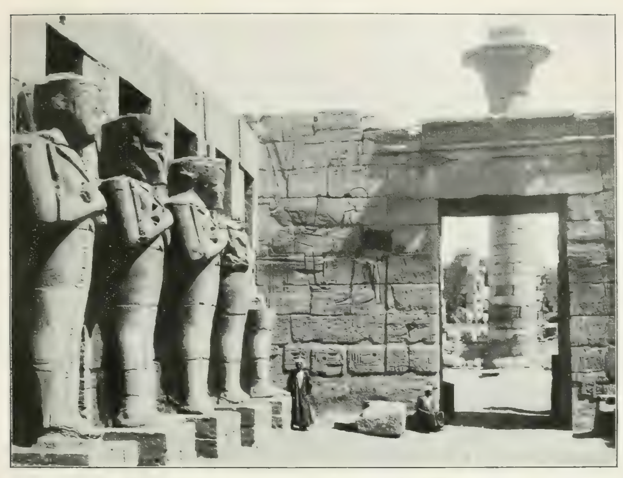

90. Kompositsäule. 18. Dyn. El Amarna. (Petrie.)


91. Kompositsäule. Wandmalerei. 18. Dyn. (Prisse.)

kapitell erscheint geeignet zum Tragen schweren Gebälkes, und der dicke glatte Stamm bietet der Entfaltung reichen bildlichen Schmuckes geeigneten Raum; zugleich aber läßt dieser glatte Stamm die einzelne Säule weniger als Sonderwesen erscheinen, vielmehr sich dem Gesamtbilde des Säulenwaldes (Abb. 86) unterordnen. Auch die Säulen mit Hathorkapitellen (vgl. S. 29) treten bei Tempeln weiblicher Gottheiten häufiger und in mannigfacheren Formen auf (Der el Bahri), Palmensäulen begegnen dagegen selten. Im allgemeinen macht sich neben reicherer Entwicklung der Säulen doch eine gewisse Verarmung der Formen geltend; auch bringen Verbindungen von Säulenschäften mit Kapitellen verschiedenen Ursprungs ein unorganisches Element hinein. Das Streben nach reicherer Wirkung läßt die Beziehungen der Kapitellformen auf ihre Naturvorbilder in Zeichnung und Färbung immer mehr zurücktreten. Wie stark die Freude an mannigfaltiger Formen- und Farbenfülle sich entwickelt, zeigen besonders deutlich die im Palast Amenophis' III. zutage getretenen hölzernen Ziersäulen (aus Stein im Palast Amenophis' IV. in El-Amarna: Abb. 90), dergleichen öfter an den Wänden bloß gemalt erscheinen (Abb. 91): über dünnem Schaft bilden mehrere Kapitelle übereinander einen phantastischen Abschluß, durch Farbenpracht blendend. Man hat nicht sehr überzeugend aus einem dieser Kompositkapitelle, dem mit doppelter Volutenbildung (Abb. 91) das ionische Kapitell ableiten wollen: erweisen läßt sich nur ein Zusammenhang mit der kyprisch-phönikischen Palmette und dem äolischen Kapitell (vgl. Abb. 300). Übrigens zeigt die Architektur des Neuen Reiches deutliche Unterschiede. Unter den Tuthmosiden der 18. Dynastie (1580—1447) zeichnet sie sich durch feine Durchführung aus, während seit Amenophis III. mehr auf Kolossalität und Massenwirkung hingearbeitet wird, vielfach bei Kapitell wie Schaft auf Kosten der künstlerischen Einzelform. Man stückt jetzt die Bauglieder häufiger zusammen. Auch die **Pfeiler** empfangen plastischen Schmuck, bald emporstrebende Pflanzendekoration, bald vortretende Gestalten des Osiris (Ramesseum, Karnak, Abb. 92, Abu Simbel, Gerf Hussein, Abb. 87), oder die Flächen der Pfeiler, die oben mit Wulst und Hohlkehle oder Hathormaske (Abu Simbel) abschließen, nehmen farbenreiche Malereien auf.

Außer den großen nach außen fest abgeschlossenen Tempelanlagen und den kleinen säulenumgebenen Kapellen kennt das Neue Reich auch **Felsentempel**, besonders in Nubien, wo das Gebirge fast überall nahe an den Nil herantritt. Übrigens waren einige der ältesten Kultstätten des Landes Felsheiligtümer gewesen. Das berühmteste Beispiel bietet der Felsentempel von Abu Simbel (Abb. 93), von Ramses II. (1292—1225), dem baulustigsten aller Pharaonen, zur Erinnerung an seine Siege über Äthiopien und Syrien errichtet. Die üblichen drei Räume, Vorhalle, Hauptsaal und Ruhekammer (Sekos) des Gottes, finden sich auch hier, in dem Vorhofe blicken aber vier gewaltige sitzende Kolosse, 20 m hoch, dem Beschauer entgegen, unmittelbar der abgeböschten Fläche des Sandsteinfelsens abgewonnen; so schauen sie auf das Niltal zu ihren Füßen herab.

Unter den Grabformen besteht die Pyramide des Mittleren Reiches (Abb. 75) weiter und namentlich in Unterägypten, wo das Gebirge schwer erreichbar war, das gebaute, halb unterirdische Kammergrab. In Oberägypten herrscht fast ausschließlich das Felsengrab. Am berühmtesten sind die Königsgräber der drei Dynastien (18.—20.) in der abgelegenen, gegen Grab-



92. Pfeiler mit Osirisstatuen im Hof des Tempels Ramesses' III. Karnak.
Im Hintergrund die Papyrossäule des Tearkos.



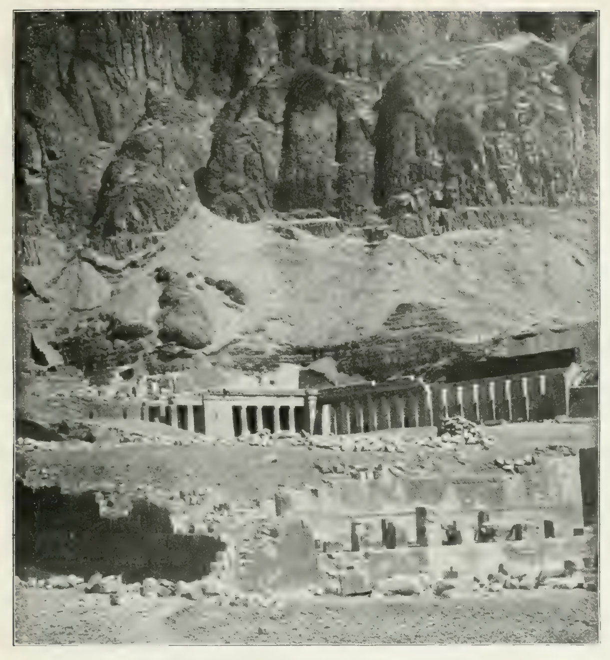
93. Kolosse Ramesses' II. am Eingang des großen Felsentempels von Abu Simbel.



94. Die Kolosse vor dem Tempel Amenophis' III. in Theben; rechts der „Memnonkoloß".

räuber durch Kastelle beschützten Schlucht Bibān el-Meluk (Abb. 78). Auch in diesen Grabbauten des Neuen Reiches wird der Sarkophag den Augen der Welt für immer entzogen. Tiefe, stollenartig in den Felsen getriebene, mit farbigen Bildern der Höllenschrecken geschmückte Galerien führen zu der Grabkammer, deren äußerer Zugang versteckt angebracht wird. Grabkapellen sind mit diesen Geheimgräbern nicht vereinbar. Statt ihrer werden am Rande der Hochebene, von den Felsgräbern völlig abgetrennt, selbständige Grabtempel erbaut. Vor dem jetzt zerstörten Tempel Amenophis' III. (um 1400) standen die beiden „Memnonkolosse", Bildnisse des Königs, (Abb. 94). Wenig älter ist der von der Königin Hatschepsut (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) errichtete umfangreiche Grabtempel von Der el-Bahri, in überaus großartiger Lage unter dem steilen Absturz des Wüstenrandes (Abb. 95); in seiner terrassenförmigen Anlage ist er sichtlich von dem daneben liegenden Grabtempel der 11. Dynastie (S. 28) oder doch ähnlichen Anlagen beeinflußt. Andere solche Tempel gehören den mächtigen Königen der 19. Dynastie an (1350—1205), der Grabtempel Sethos' I. bei Gurna und das Ramesseum Ramses' II., ferner der Tempel Ramses' III. (Rhampsinit, 1198—1167) zu Medine Habu. Bei diesem ist das Eingangstor ganz ungewöhnlicherweise als Festungstor gestaltet (Abb. 96); an der Innenseite der Turmflügel waren hoch oben in einer auf die perspektivische Ansicht Rücksicht nehmenden Anordnung Statuen des Königs angebracht über Konsolengesimsen, die von den Büsten feindlicher Völkertypen gebildet waren. Überall ist es der vergötterte König, der hier verehrt wird, dessen Tempel daher den Tempeln der wirklichen Götter gleicht.

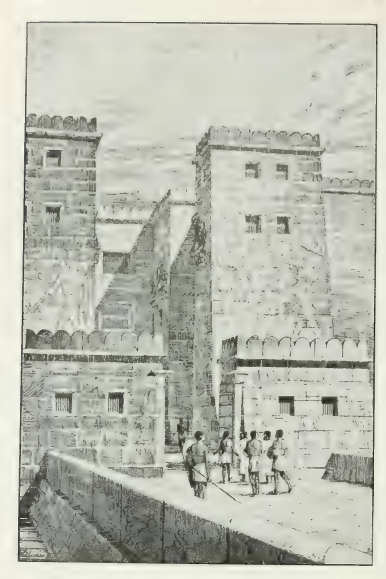
Der Mangel an feiner Gliederung und an harmonischen Verhältnissen würde sich in der Architektur viel störender äußern, das Riesenhafte in allen Maßen die Empfindung des Plumpen wecken, wenn nicht der Bilderschmuck ergänzend, den Eindruck mildernd und die eintönigen Linien unterbrechend, hinzuträte. Bemalte Flach- und Tiefreliefs schmücken die Wandflächen,



95. Grabtempel der Tuthmosiden (18. Dyn.) zu Dêr-el-Bahri.

Statuen treten vor die Pylone oder lehnen sich an die Pfeiler an. Diese in die Architektur gestellten, aber kaum in Beziehung zu ihr gesetzten Kolossalstatuen sind streng dem Gesetze der Symmetrie untertan und entbehren des individuellen, persönlichen Ausdruckes. Wie sie da sitzen, die Beine im rechten Winkel geneigt, die Arme eng an den Körper gedrückt, den Kopf geradeaus gerichtet (Abb. 94), wie sie vor den Pfeilern stehen, mit gekreuzten Armen und geschlossenen Beinen (Abb. 92), erscheinen sie als die Sinnbilder empfindungsloser, ewiger Ruhe. Jene die Fassade des Felstempels von Abu Simbel schmückenden Kolosse (Abb. 93) oder das in der Römerzeit so berühmte Memnonbild (Abb. 94) dürfen nicht vom rein plastischen Standpunkte beurteilt werden. Sie erscheinen mehr gebaut als gemeißelt; bei größerer Lebendigkeit in der Auffassung würden sie ihren Charakter als ewige Wächter einbüßen.

Auch in der Bildkunst des Neuen Reiches herrscht noch der alte Gegensatz zwischen der klassizistischen und der realistischen Kunstrichtung: diese macht sich außer in einigen plastischen



96. Das hohe Tor von Medine Habu. Hölscher.

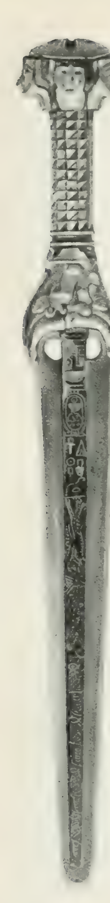


97. Kopf des Sitzbildes Ramesses' II. Turin.

Werken vor allem in der Malerei geltend. Obschon das halbe Jahrtausend, welches das Neue Reich umfaßt, gegenüber der früheren und den späteren Perioden einen gemeinsamen Kunstcharakter trägt, so ist die Kunst doch durchaus nicht erstarrt. Sie weist vielmehr eine Entwicklung auf, die dem zentralisierten Staat entsprechend wesentlich unter dem Einfluß der einzelnen Pharaonen steht, ja zum Teil deren ganz persönliches Gepräge trägt. Ihren Höhepunkt erreicht sie, ebenso wie die Architektur (S. 31), während der 18. Dynastie (1580 1350). Zunächst herrschen in den offiziellen Bauten noch die Überlieferungen des Mittleren Reiches. Die ersten Herrscher der 18. Dynastie ahmen absichtlich den Stil der 12. Dynastie nach, und der Tempel von Dêr el-Bahri (Abb. 95) kann fast als Tempel des Mittleren Reiches gelten. Auch später noch mag man den Einfluß dieser „klassischen" Kunst in dem leisen Lächeln erkennen, das sich in den Köpfen des Mittleren Reiches mitunter hervorwagte und das manche Künstler noch immer hervorzuzaubern wissen (Abb. 97—99; Kopf der Göttin Mut, früher Königin Teje genannt, in Kairo). Es wird aber bei den meisten Werken nichtssagend und stereotyp. Wie bei den Götterbildern die



98. Amenophis III. Rosengranit. Brit. Museum.



99a. Dolch der Aahotep.



99. Amenophis III. Theben, jetzt Berlin.

gehäufte Symbolik, so hemmt überdies bei den Darstellungen der Könige die zeremonielle Tracht die feinere Durchbildung der Formen, so bewunderungswürdig auch die rein technische Steinmetzarbeit erscheint. Der Art sind beispielsweise Reliefs aus der Zeit Amenophis' III. (Abb. 99) und Sethos' I. (Abb. 109).

Indes die ägyptische Kunst war, namentlich im Ausdruck der Bewegung und im Ornament, wie die Funde bei der Leiche der Königin Aahotep (Abb. 99a; um 1600) und im Grab des Moi-heri-pri unter Königin Hatschepsut (um 1560) lehren, längst über jene Stilstufe des Mittleren Reiches hinausgewachsen. Die Bekanntschaft mit den Erzeugnissen der kretischen Kunst, die in der Zeit der Hyksoskönige begonnen hatte und dann durch das Volk der Keftiu (Kleinasiaten? Westkreter?) in erster Linie vermittelt wurde, mag zur Befreiung der Kunst des ausgehenden Mittleren Reichs beigetragen haben: jedenfalls treffen wir auf lebensvolle Schilderungen der einfachen Volkstätigkeit (Abb. 100), in denen sich der Kunstsinn frei und nicht gehemmt von Kultusvorschriften und höfischen Rücksichten bewegt, ja es beginnt etwa mit Tuthmosis III. (1501—1447) ein Umschwung, der unter seinen Nachfolgern Amenophis II., Tuthmosis IV. und Amenophis III. (1411—1375) die Richtung auf einen gesunden Naturalismus einschlägt. Diese vielversprechende Bewegung hätte der alternden Kunst einen neuen Aufschwung geben können, wäre sie nicht von Amenophis' III. Nachfolger Amenophis IV. (Chu-en-Aten, Echnaton, 1375—1357) zu einer förmlichen Kunstrevolution gesteigert worden. Der kühne Neuerer, der die alleinige Verehrung der Sonnenscheibe an die Stelle des Kultus des Sonnengottes und der übrigen Götter setzte und seine Residenz von Theben, der Stadt des Amon, nach dem heutigen El-Amarna verlegte, huldigte einem weitgehenden Verismus (der von ihm gepriesenen „Wahrheit"), den er in die offizielle Kunst einführte. Die Bilder des Königs selbst geben seine unschönen Gesichtszüge und seine zur Fettleibigkeit neigende Gestalt ohne Idealisierung wieder (Abb. 101). Es scheint, daß des Königs Mutter Teje, eine Ägypterin niederen Standes, nicht ohne Anteil an den Reformen ihres Sohnes war. Ein in El-Amarna gefundenes Holzköpfchen (Abb. 102) stellt sie nach einer wahrscheinlichen Kombination dar: es ist ein wirkliches Porträt einer alten Frau, von einem vornehmen Realismus, der sich von jeder Übertreibung



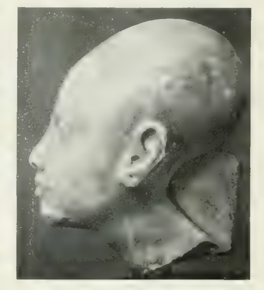
100. Maurer beim Bau einer Mauer des Amontempels. Theben. Grab des Rechmire. (Lepsius.)

101. Amenophis IV. Kalkstein. El Amarna. Louvre.

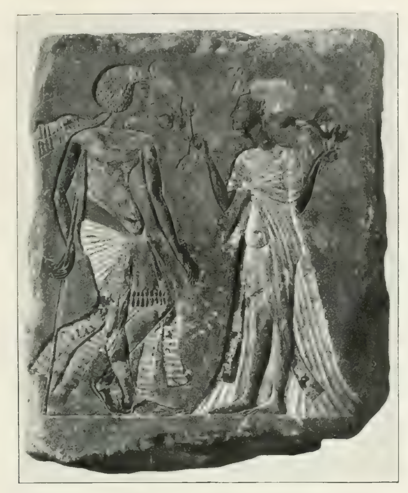
fernhält. Nicht minder vorzüglich tritt der Realismus in dem Köpfchen einer Prinzessin auf, das die kindliche Unbefangenheit entzückend zum Ausdruck bringt (Abb. 103). Im allgemeinen behielt die neue Kunst den überlieferten Formenschatz bei (nur daß der Gott, der „Allschöpfer", als Naturkörper dargestellt ward, als Sonnenscheibe, deren stabförmige Strahlen in Hände auslaufen), aber der Charakter der offiziellen Darstellungen änderte sich doch stark: anstatt, wie früher, als unnahbarer Gott, erscheint der König jetzt als Mensch, im Kreise seiner Familie, beim Essen usw., so daß die alten feierlichen Szenen oft zu Genrebildern werden. Völlig neu ist z. B. die bewegte Haltung des Königspaares in einer bemalten Reliefskizze (Abb. 104). Läuft auch bei dieser Reaktion gegen die Überlieferung zugunsten der „Wahrheit" manche Übertreibung mitunter, so hat doch der neue Realismus auch viel Wertvolles geschaffen: Hände und Füße z. B. werden richtiger gezeichnet, und ein weiblicher Torso aus El-Amarna ist geradezu ein in der ägyptischen Kunst einzig dastehendes Meisterwerk (Abb. 105). Auch in der Malerei findet sich jetzt anscheinend ein Ansatz zu Licht- und Schattenwirkung (Abb. 106). Ungewöhnlich lebendig sind Tierszenen auf dem Gipsestrich des Palastes von El Amarna (Abb. 107) und ähnlichen Estrichen und bemalten Decken aus dem Palast Amenophis' III. (Abb. 108). Es ist nicht notwendig, hier bestimmte kretische Einflüsse anzunehmen: der freiere Zug läßt sich auch aus den veränderten Bedingungen



102. Königin Teje. Holz. Smlg. James Simon.



103. Tochter Amenophis' IV. Kalkstein. Berlin.



104. Amenophis IV. und die Königin. El Amarna. Berlin.



105. Torso einer Frauenstatuette. El-Amarna. Quarz. London, Petrie.

der ägyptischen Kunst erklären und der allgemeinen Anregung, die teils direkt, teils über Syrien von der kretisch mykenischen Kunst seit zwei Jahrhunderten ausging; auch stellte das Neue Reich die Künstler vor so manche neue Aufgaben, für die es keine überlieferte Schablone gab.

Gleich nach Amenophis' Tode ward die Rückkehr nach Theben und zum Kultus Amons angebahnt; Harmais, der erste König der 19. Dynastie (1350–1315), kehrte zu den alten festen Traditionen zurück, ohne daß jedoch alle Errungenschaften der Amenophiszeit verloren gingen. Im Gewandstil, in den Köpfen, auch in manchen Reliefs können wir bis auf Ramses II. (1292 bis 1225; Abb. 97), ja bis zu Ramses III. (1198–1167) die Nachwirkungen der Kunst der zweiten Hälfte der 18. Dynastie spüren; aber die naive Ursprünglichkeit blieb fortan verschwunden, das eigentliche Leben in der Kunst erlosch. Was sie an Innerlichkeit verlor, gewann sie indessen an technischem Geschick. Diese Fortschritte zeigen sich zumeist in Theben, wo man auf die jüngstvergangene Blütezeit neuägyptischer Kunst unter Amenophis III. zurückgriff, und in Memphis, wo vermutlich noch die Glanzleistungen des Alten Reiches nachwirkten. Die Reliefs im Tempel Sethos' I. (1313–1292) zu Abydos bezeichnen einen Höhepunkt technischer Leistung und weisen eine überaus zarte und feine Behandlung auf (Abb. 109). Besonders beliebt werden jetzt große *Schlachtbilder*, nicht mehr so übersichtlich gruppiert wie die älteren Reliefs, aber lebendiger und eindrucksvoller in der Gesamtwirkung.



106. Zwei Prinzessinnen zu Füßen der Eltern. Wandmalerei aus El-Amarna. Oxford.



107. Vom Fußboden des Palastes in El Amarna. (Petrie.)

Vor allem benutzen die Künstler der 19. Dynastie, vielleicht von mesopotamischen Vorbildern angeregt, die Landschaft zur Andeutung des Raumes und gelangen so allmählich zu einer Raumperspektive, die in dem Jagdbild Ramses' III. in Medine Habu und der Anordnung der plastischen Gruppen des Königs, der über den Leibern gefangener Barbaren steht (ebendaselbst), einen Höhepunkt erreicht, der leider auch der Endpunkt der Entwicklung geblieben ist. Meistens ist der Augenblick gewählt, wo der riesengroße Pharao auf seinem Streitwagen den flüchtigen Feind verfolgt (Abb. 110); aber auch den Verlauf einer Schlacht mit Hervorhebung einzelner Episoden wissen die Künstler der Ramessidenzeit zu schildern. In dem großen Bilde der Schlacht von Kadesch, durch die Sethos' Sohn Ramses II. (1292—1225) dem weiteren Vordringen der Chetiter ein Ziel setzte, ist neben dem letzten Entscheidungskampf auch der Beginn der Schlacht mit allen Einzelheiten (Verhör der Spione, Überfall des ägyptischen Lagers) anschaulich gemacht. Selbst an die Darstellung einer Seeschlacht wagen sich die Künstler Ramses' III. (1198—1167). Die Freiplastik der Ramessidenzeit leidet zwar stark unter dem Massenbetrieb, ist aber doch nicht ganz arm an hervorragenden Arbeiten, in denen die guten Überlieferungen der 18. Dynastie fortleben (Abb. 98. 99). Auch Gruppen, die wir aus den älteren Perioden nur vereinzelt kennen, kommen jetzt häufiger vor, z. B. Ramses VI. (um 1140), wie er von seinem Kampflöwen begleitet einen gefangenen Libyer am Schopfe packt (Abb. 111).

Die Malerei zeichnet sich auch jetzt durch feine Zeichnung, und, trotz der scharf nebeneinandergesetzten ungebrochenen Töne, durch harmonische Farbenwirkung aus (Taf. I). Die Wandflächen der Gräber sind meistens mit zeremoniösen Darstellungen angefüllt, bald in mehreren Reihen übereinander, bald einstreifig (Abb. 112); die Decken sind geschmackvoll mit bunten Matten oder mit kunstvoll geflochtenen Spiral- und Pflanzenmustern bemalt. Den Wandgemälden verwandt sind die Malereien der sog. Totenbücher, die dem Verstorbenen ins Grab gelegt wurden, um ihm gleichsam als Reisepaß für das Jenseits zu dienen.



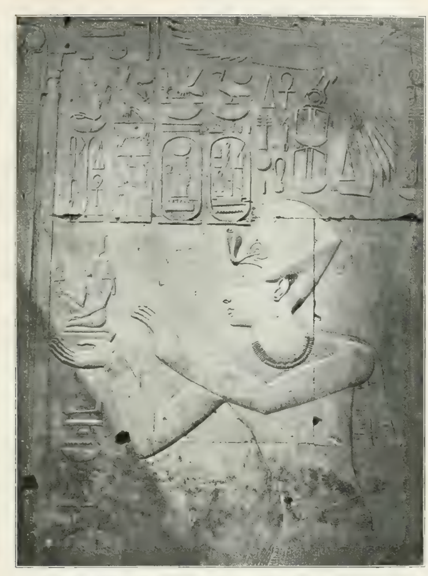
108. Von der Decke eines Saales im Palast Amenophis' III. Theben. (Tytus.)

Zu den anmutigsten Erzeugnissen der



Amenephthes, der mutmaßliche Pharao zur Zeit des Auszuges Israels.
Wandgemälde in Theben.

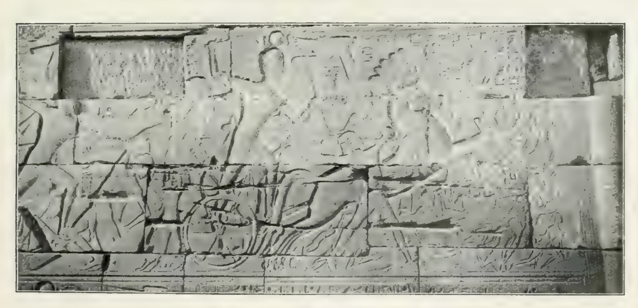




109. Sethos I. bringt das Bild der Wahrheit (Me) dar. Relief im Tempel des Sethos in Abydos.



111. Ramesses VI. mit seinem Schlachtlöwen schleppt einen libyschen Gefangenen. Aus Karnak. Kairo.



110. Aus Sethos' I. Krieg in Syrien. Karnak.



112. Grabkammer des Sennofer. In Scheich Abd el Gurna. (Theben.)



113. Holzstatuette der Nai. Louvre.

Kunst des Neuen Reiches gehören die zum Teil dekorativ verwandten, aus Holz geschnitzten Figuren (Abb. 113), die in der Feinheit ihrer Ausführung und in der Eleganz ihrer schlanken Verhältnisse einen großen Reiz ausüben, dabei aber durch die Gleichmäßigkeit im Ausdruck der Gesichtszüge die innere Armut einer bloßen virtuosen Technik verraten. Nur auf einem Gebiete wirkt die realistische Kunstweise früherer Perioden nach, in der Darstellung verschiedener



114. Negersklaven. Kalksteinrelief aus El Amarna (?).



1. Gewebe aus der Zeit Amenophis II. (15. Jahrhundert).



2. Bruchstück eines bemalten Tongefäßes. Straßburg i. E.

Proben ägyptischen Kunsthandwerks.





115. Des Königs Schlachtlöwe zerfleischt einen Syrer. Skizze aus Biban-el-Meluk.



118. Hölzerner Zierlöffel. Louvre.

Rassen, die jetzt, typenreicher als im Mittleren Reich, unvergleichlich scharf erfaßt werden; so hat ein Künstler Amenophis' IV. den Negertypus ausgezeichnet wiedergegeben (Abb. 114). Nicht minder charakteristisch ist ein fliehender Syrer, vom Löwen des Königs zerfleischt, in einer Skizze der Ramessidenzeit veranschaulicht (Abb. 115). Hier zeigt sich eine Hinneigung zur Karikatur, die auch sonst der ägyptischen Kunst nicht fremd ist (satirischer Tierbilderzyklus auf Papyrus zu Kairo, London, Turin). Zahlreich erhaltene Skizzen bezeugen die sichere Leichtigkeit, mit der die Maler in dieser Zeit zu entwerfen verstanden (Abb. 115. 116).



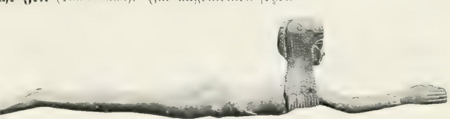
116. Eine Tänzerin. Skizze eines Malers aus Theben (?). Turin.



119. Fayencebecher in Gestalt einer Nymphäenblüte. Sammlung Mac Gregor.

Nicht minder hat auf dem Gebiete des Kunstgewerbes der feine Geschmack und die reiche Erfindungsgabe der Künstler bis in die letzte Zeit hinein die schönsten Blüten gezeitigt. In reicher Auswahl hat sich hölzernes Toilettengerät von feinster Ausführung erhalten (Abb. 117. 118); geschmackvolle Trinkgefäße in Fayence ahmen Pflanzenformen nach (Abb. 119); Tongefäße von hübscher und zweckmäßiger Form werden mit bemalten Kränzen in stilisierter Wiedergabe geschmückt, entsprechend der Sitte, die Gefäße bei festlichen Anlässen zu bekränzen (Taf. II, 2); in Gold getriebene Gefäße dienen erhöhtem Luxus. Auch die Weberei, von der wir Proben seit der ältesten Zeit haben, ward kunstgemäß geübt, wie ein um 1400 angefertigtes Linnengewebe (Taf. II, 1) beweist.

Die libysch-äthiopische Zeit (1090–663). Im allgemeinen setzen die über ganz Ägypten verteilten Bildwerke dieser Periode die Traditionen der Ramessidenzeit fort; das innere Leben ist noch mehr erstarrt, aber die äußere



117. Schwimmendes Mädchen, das eine entenförmige Schale trug. Holz.





120 a, b. Die beiden Nile, aus Tanis. Kairo.



122. Kopf des äthiopischen Königs Tearkos, aus Karnak. Kairo.



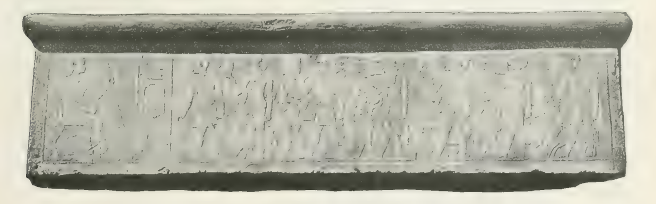
121. Kopf des Menthuemhet, aus Karnak. Kairo.



123. Psammetichos III.,
der letzte saitische König. Grüner Schiefer.

Anmut der Form tritt immer wieder zutage, namentlich auch in der Malerei. Bemalte Stelen und Särge gehören zum subtilsten, was ägyptische Maler überhaupt geschaffen, man kann sich an Miniaturen erinnert fühlen. Schon in der ersten Hälfte der Periode treten archaistische Tendenzen im Anschluß an Bildwerke des Mittleren Reichs (die beiden Nile aus Tanis, fälschlich ehedem den Hyksos zugeschrieben, in Wahrheit aus der 21. Dynastie, 1090—945, Abb. 120) und der frühen 18. Dynastie auf. Mit der Herrschaft der Äthiopen kommen diese Tendenzen voll zum Durchbruch, man greift nun auf das Mittlere und Alte Reich zurück. Aber der Realismus ist doch nicht tot: in Köpfen wie dem des Menthuemhet (Abb. 121) lebt der Typus des alten Mannes aus dem Mittleren Reich nach der 18. Dynastie wieder in neuer, sehr naturalistischer Form auf. Und der Hofbildhauer des Äthiopenkönigs Tearkos (688—663) entledigte sich seines Auftrags, den Neger in der Würde eines Pharao darzustellen, in bewunderungswürdiger Weise (Abb. 122).

Die Saitenzeit (663—330). Die Kultur der saitischen Zeit greift auf das Alte und das Mittlere Reich zurück. Als Grabtypen erscheinen Kammergräber mit ungeheuer tiefen Schächten, Felsgräber und jene im Mittleren Reiche ausgebildete Pyramidenform (Abb. 75). Restaurationen und Nachbildungen zerstörter oder beschädigter Werke der älteren Zeit sind überaus häufig. Da Sais im Delta lag, kam diese Tätigkeit besonders den Werken des Alten Reiches zugute, während Oberägypten vernachlässigt ward. Der altertümelnde Stil bemächtigt sich aller Schöpfungen, sowohl der Porträtköpfe (Abb. 123), wie der Reliefdarstellungen (Abb. 124). Gerne geht ja eine künstlich archaisierende Richtung dem Ausleben einer Kunstperiode voran. Den größten Wert legt man auf das technische Können, die Glätte der Politur, die feinste Durchbildung der Details. Man bevorzugt durchaus kleinere, meist etwas unterlebensgroße Maßstäbe; man arbeitet am liebsten in dunklen bronzeähnlichen Materialien, und ein großer Teil der in unseren Museen verstreuten Götterbronzen wird wohl mit Recht dieser Zeit zugeschrieben, wenn auch einige der schönsten größeren, zum Teil reich mit verschiedenen Metallen eingelegten



124. Dem Verstorbenen werden Gaben gebracht.
Relief aus einem Grab, etwa 4. Jahrhundert. Sakkara. Kairo.

Bronzen (Abb. 125) noch der vorigen Periode angehören. Gegen Ende der Saitenzeit, unter der Dynastie der Nektanebos (379—343) lehnt sich die Kunst teilweise wieder an Vorbilder des Neuen Reichs an, teilweise schlägt sie schon die neuen Wege der Stilisierung ein, die wir als charakteristisch für die Ptolemaerzeit empfinden.

Die bewußte Wiederaufnahme und Weiterführung alter Muster zeigt sich auch wenigstens an einem architektonischen Gliede, dem Kapitell. Während sonst in der ägyptischen Baukunst das in Stein ausgeführte Kapitell nur in seinen Hauptformen plastisch angelegt war, aller Einzelschmuck aber der Malerei überlassen blieb (vgl. Abb. 88), wird jetzt auch diese Einzelgliederung plastisch durchgeführt und dadurch der Bemalung eine viel wirksamere Grundlage bereitet (Abb. 126). Dies sog. Ptolemäerkapitell, das die ganze spätere Architektur Ägyptens beherrscht und zu ihrem Eindruck ganz wesentlich beiträgt, geht auf Typen des Neuen Reichs zurück, die in der Privatarchitektur und der Kleinkunst ausgebildet sind (Abb. 90. 91) und in der saitischen Periode feste Formen angenommen haben; in der großen Architektur ist es aber vor der Zeit der Nektanebos nicht nachgewiesen, und der Einfluß des korinthischen Kapitells ist bei seiner monumentalen Ausgestaltung unbestreitbar.



125. Bronzestatuette der Takuschit mit in Gold und Silber eingelegten Figuren. Athen.



126. Kompositkapitelle der griechisch-römischen Zeit. Kom-Ombo.

In der Zeit der saitischen Herrscher, da Ägypten alt geworden, seine gealterte Kunst dem Verlöschen nahe war, traten Land und Kunst in den Gesichtskreis der noch jugendlichen Griechen. Einzelnes machten die ionischen Ansiedler in Naukratis sich zu eigen, und es wirkte auf die junge Bildkunst der Griechen ein. Ägypten selbst aber verfiel für zwei Jahrhunderte unter persischer Oberherrschaft (525—332) einem starken Niedergang; nur die letzten einheimischen Herrscher traten noch einmal als große Bauherren (Philä) in die Fußstapfen der alten Pharaonen. Unter ihnen



127. Der alte Harfner, aus dem Relief Tigrane Pascha. Kalkstein. Alexandrien.

ist eine auf Unterägypten beschränkte Reihe feiner Kalksteinreliefs anzusetzen, die mit dem Stil des Alten Reichs die Eleganz der Werke des Neuen Reichs und eine zarte Freiheit vereinigen, die fortschreitend über die Grenzen des eigentlich Ägyptischen hinaus weist (Abb. 124). Vielleicht standen schon bei den ältesten dieser Werke griechisch ägyptische Künstler aus Memphis oder Naukratis Pate: die spätesten der Reihe weisen ganz deutlich griechische Einflüsse auf (Abb. 127. 128) und dürften der frühesten Ptolemäerzeit angehören, der gleichen Zeit wie jene herrlichen Köpfe aus grünem Schiefer, die zwar ihrer Technik und der allgemeinen Anlage nach ägyptisch sind und die Reihe der realistischen alten Köpfe fortsetzen, deren Ausführung im Einzelnen, namentlich auch in der Wiedergabe der Epidermis und der Kopfform, der Einteilung des Gesichts über alles hinausgeht, was die ägyptischen Künstler jemals aus eigener Kraft geschaffen haben (Abb. 129). Vergleichbar sind sie in manchem den etruskischen Porträts hellenistischer Zeit und für beide müssen gemeinsame Vorbilder angenommen werden. Wir werden der weiteren Entwicklung der ägyptischen Kunst bei Besprechung der Ptolemäerzeit wieder nähertreten.



128. Musikantinnen aus dem Relief Tigrane Pascha. Kalkstein. Alexandrien.

2. Mesopotamien.

Wie die ägyptische Kunst vom Nil, so nimmt die Kunst der Völker Mesopotamiens vom Euphrat und Tigris ihren Ausgang. In dem Tieflande war man auf die an der Luft getrockneten Ziegel angewiesen, Lehmmauern vertraten die Stelle von Steinmauern. Nur für die äußere Verkleidung der Mauern, für Brunnen und andere Wasserbauten kamen schon frühzeitig gebrannte Ziegel in Gebrauch. Die architektonischen Werke erhoben sich auf Terrassen; Rampentürme (Zikkurrat) wurden bei gottesdienstlichen Anlagen verwendet. Das schmucklose und zum Teil nicht wetterbeständige Material führte zu dem System der Wandverkleidung. Die Wände wurden im Inneren entweder nur mit Gips oder Asphalt überzogen, oder mit Steinplatten belegt, oder mit Mosaik, später mit farbigen Ziegeln geschmückt. Die Erinnerung an ursprünglich aufgehängte und ausgespannte Teppiche liegt bei den letzten beiden Dekorationsweisen nahe.



129. Porträtkopf aus dunkelgrünem Stein. Berlin. Um 300 vor Chr.

Die künstlerische Tätigkeit der Völker des Doppelstromlandes war lange Zeit nur aus sagenhaften Berichten bekannt, bis gegen die Mitte des vorigen



130. Altmesopotamischer gewölbter Kanal. Nippur.

Jahrhunderts französische und englische Forscher (zuerst Botta und Layard) durch Ausgrabungen unter den alten Schutthügeln in der Gegend von Mossul unsere Kunde erhellt haben. Zunächst kam dieses neue Licht den Hauptstädten Assyriens zugute. Erst etwas später begannen die Forschungen in dem südlichen flachen Teile Mesopotamiens, dem alten Babylonien. Englische Forscher, Loftus und Taylor, lehrten die Trümmerstätten von Warka (Uruk, wo dann später die Deutschen die Arbeit wieder aufgenommen haben), Senkere (Larsam), El Mugheir (Ur), kennen. Die Nachgrabungen de Sarzecs eröffneten die uralte Ruinenstätte von Tello (dem alten Lagasch). Langjährige amerikanische Bemühungen galten dem „Beltempel“ in Nuffar (Nippur); Banks hat in Bismaja (Adab), Scheil in Abu Habba (Sippara), Koldewey für die Deutsche Orientgesellschaft in Fara (Schuruppat) und Abu Hatab (Kisurra) gegraben. Für dieselbe Gesellschaft ist seit Jahren Koldewey bemüht, Babylons Bauten aufzudecken und gräbt Andrae die Überreste der alten assyrischen Hauptstadt Assur (Kalat Schergat) aus. So hören die alten Namen, die uns aus der Bibel vertraut sind, allmählich auf, bloße Worte zu bedeuten. Freilich sind die früheren Ausgrabungen fast alle mehr oder weniger unmethodisch gewesen, haben sich auf einzelne Punkte beschränkt und nur halbe Arbeit gemacht, daher viele Probleme, selbst solche von größter Wichtigkeit, noch viel weniger gelöst sind, als es scheinen möchte. Erst neuerdings strebt auch hier die Grabung, wie die bearbeitende Forschung unter Führung des Altmeisters Heuzey, zu erschöpfender Arbeit in allem Einzelnen und dadurch zu sicherer Lösung auch der Hauptfragen.

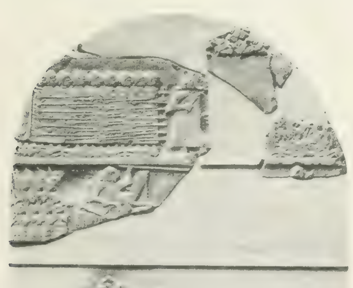
a) Babylonien.

Sumer und Akkad. Die alte Bezeichnung des später nach Babylon benannten Landes Sinear lautete „Sumer und Akkad“: die im Süden ansässigen, aus einem Bergland eingewanderten Sumerer waren nichtsemitisch, die nördlicheren, oder nach Norden verdrängten Akkadier semitisch. Die Sumerer machten in Urzeiten die tiefgelegene und beständigen Überschwemmungen ausgesetzte Ebene am unteren Laufe der beiden Ströme Euphrat und Tigris durch eine großartig durchgeführte Kanalisierung nebst zugehörigen Deichbauten zu großem Teil urbar. Unterirdische Kanäle mit wenig kunstgerecht im Keilschnitt aufgeführten Gewölben (Abb. 130) dienten zur Entwässerung von Städten und Palästen. Die ältesten erhaltenen Denkmäler, Statuen wie Reliefs, sind in Nippur und in Tello zum Vorschein gekommen. Sie zeigen sehr gedrungene Verhältnisse, die Statuen namentlich klobige Körper. Ein zottiger Schal bildet in der Regel das einzige Gewand, das beim Mann den Oberkörper frei läßt, bei der Frau ganz oder doch zur Hälfte bedeckt. Krieger und ihresgleichen lassen den Bart, oft auch das Haupthaar lang wachsen, die Priester scheren Haar und Bart. Der Versuch, nach diesen äußeren Kennzeichen auf den Denkmälern Semiten und Sumerer zu scheiden, ist nicht geglückt; seine Konsequenz wäre, daß alle sumerischen Götter semitisch aussähen. Die ältesten Reliefs wie der ‚Mann mit dem Wedelkopfschmuck‘ sind ganz flach, später werden die Figuren stärker herausgearbeitet. Im Gegensatz zu ihrer Seltenheit in der ägyptischen Kunst sind Vorderansichten, wenigstens für das Gesicht, ziemlich häufig, und merkwürdig gut gelingt von allem Anfang an die Darstellung der nackten männlichen Gestalt. Schon hier macht sich die Neigung zu athletischer Durch-



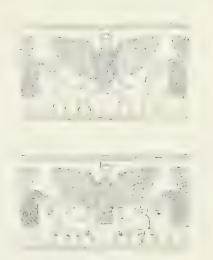
131. Relief des Fürsten Urnina. Tello.

bildung des Körpers geltend. Die reifsten Werke der nacharchaischen Kunst sind die Statuen und Reliefs des Königs Urnina (etwa 3000), deren eines ihn und seine Kinder beim Bau eines Heiligtums zeigt (Abb. 131). Die Darstellung ist in zwei Streifen antithetisch geordnet, die Größe der Figuren paßt sich dem Raum an und durchbricht dann das im allgemeinen auf dieser Kunststufe beobachtete Gesetz der Isokephalie. Einen entschiedenen Fortschritt bedeutet die sogen. Geierstele, das Siegesdenkmal des Eannatum von Lagasch (um 2950), wo der Künstler zum erstenmal Massen (das anrückende Heer, die Gefangenen im Netz des Gottes, die Leichen in der Grube und auf dem Schlachtfeld) vorführt (Abb. 132). Nach den Geiern, die die Glieder der erschlagenen Feinde in die Luft entführen, hat die auf den Breit- wie Schmalseiten mit Skulpturen bedeckte Stele ihren Namen. Die aus der Zeit Entemenas (um 2900) erhaltenen Steinreliefs und die prächtige Silbervase mit den gravierten Tierfriesen (Abb. 133) zeigen das Streben nach Eleganz, das sogar nicht davor zurückscheut, das heilige Wappen von Lagasch, den löwenköpfigen Adler, der seine Fänge in den Rücken zweier Löwen schlägt, spielerisch umzubilden: die Löwen schnappen nach ihrem Be-





132. Die eine Seite der Geierstele. Fürst Eannatum im Kampf. Tello.



133. Der Fries der Silbervase des Fürsten Entemena. Tello.



134. Ziegenkopf. Kupfer. Früher in Philadelphia.

zwinger, oder werden gar durch Hirsche und Steinböcke ersetzt. Die geplagten Tiere bilden in antithetischen Gruppen um den Bauch des Gefäßes eine Kette ohne Ende, indem die Löwen die Hirsche und Steinböcke in den Kopf beißen. Dabei offenbart sich der empfindlichste Mangel orientalischer Künstler: der Darstellung fehlt (ebenso wie den späteren Bildern vom Kampf des „Gilgamesch" mit Löwen und anderen Unholden auf den archaischen Zylindern) der innere Ernst. Häufig wirken die Szenen, namentlich seit der Mitte des dritten Jahrtausends, wie Vorführungen aus dem Zirkus. Innerliche Kraft und Auffassung lassen selbst die vielbewunderten kupfernen Tierköpfe aus Tello (ein Stier) und Nippur (?) (eine Ziege, Abb. 134) vermissen; bei der Statuette Lupads von Umma, die etwa der Zeit Eannatums angehören mag, ist der Kopf mit der vorstehenden Nase, den glotzend aufgerissenen Augen immerhin viel besser als der formlose Körperklumpen, aus dem nur die auf der Brust gefalteten Hände auftauchen (Abb. 135). Und dabei bedecken, nach der abscheulichen mesopotamischen Gewohnheit, Inschriften den ganzen Körper.



135. Statuette des Lupad von Umma.

Gewaltig ist der Fortschritt, den diesen Arbeiten gegenüber die Leistungen der Dynastie von Akkad bedeuten: schon die Statue Manischtusus (um 2700) zeigt naturwahrere Auffassung des Kopfes wie des Körpers; die zum Teil lange bekannten Zylinder der Zeit weisen gleich glänzende Technik, Formenwiedergabe und Komposition auf. Daß sie sich auf einfache Vorgänge, wie den Kampf des Helden mit dem Löwen (Abb. 136), die Tränke des heiligen Stiers, das Gebet zur Gottheit, den Auszug zum Opfer (?) (Abb. 137) beschränkten, gereicht ihnen nicht zum Vorwurf; denn die Bruchstücke einiger Stelen mit Kampfesdarstellungen beweisen, daß diese Künstler auch verwickeltere Vorgänge darstellen konnten, wenn es in ihrer Absicht lag: die Siegelschneider streben über die unübersichtliche Fülle der Zylinder Lugalandas (um 2820) hinaus zu klarer Darstellung. Auch in der Wiedergabe des menschlichen wie des tierischen Körpers, der Muskulatur an Armen und Beinen sind die Künstler dieser Zeit ihren Vorgängern überlegen. Aber man darf doch von einer einheitlichen Entwicklung, von einem deutlich verfolgbaren Aufsteigen reden. Und die über ganz Mesopotamien verstreuten Funde genügen eben,





136. 137. Siegelzylinder der Zeit der Könige von Akkad, abgerollt.

um die Einheitlichkeit der Entwicklung ohne bemerkenswerte totale Unterschiede darzutun. Freilich haben wir es hie und da mit einzelnen überragenden Künstlerpersönlichkeiten zu tun, wie dem Schöpfer der Siegesstele Naram-Sins, die aus Sippara nach Susa verschleppt worden ist (Abb. 138). Naram-Sin und die Seinen haben die Lulubi bis hoch ins Gebirge verfolgt, wo über dem steilen Gipfel Sonne und Mond thronen. Einige der Feinde sind tot und stürzen die steilen, bewaldeten Hänge herab; einer sinkt zu Füßen des Herrschers nieder, andere flehen um Gnade. Der ganze geschichtliche Vorgang ist symbolisch erfaßt: riesengroß überragt alle die Gestalt des Königs, jeder seiner Mannen, jeder der Feinde vertritt Scharen, nicht ein individueller Moment der Schlacht, wie die Tötung des Königs von Kisch auf der Geierstele oder wie in den ägyptischen Kampfbildern (Abb. 110), sondern der Kampf mit den Lulubi, die im Gebirge wohnen, schlechthin ist dargestellt; die Landschaft gliedert und belebt das Ganze. Mit einem Blick kann's der Beschauer übersehen und seiner Phantasie bleibt genügend Spielraum. Demgegenüber haben einzelne Unvollkommenheiten der Zeichnung kaum eine Bedeutung. Von der Rundplastik der späteren Dynastie von Akkad geben die prächtigen liegenden Mannstiere im Louvre — der eine mit reichen farbigen Einlagen — einen vorteilhaften Begriff.


138. Siegesstele Naram Sins, aus Susa. Louvre.

Auf solcher Höhe hat sich die altmesopotamische Kunst nicht gehalten: die Zeiten der Dynastien von Uruk und Ur bedeuten ein langsames Absteigen, bei den Zylindern einesteils eine merkwürdige Verarmung, anderenteils das Eindringen mannigfacher mythologischer Stoffe, deren Wiedergabe die Kraft der Künstler übersteigt. Auch die Anfänge einer archaisierenden Richtung, die dann mit der Dynastie von Babylon (seit 2225) kräftiger einsetzt, spürt man. In die Periode kurz vor der Dynastie von Ur (um 2500) fällt Gudea, dessen zahlreiche Sitz- und Standbilder in Lagasch zutage kamen (Abb. 139 bis 141). Der lebendige Kopf trägt meist einen Turban, der vor der Dy-


139. Sitzbild des Gudea. Tello.


140. Kopf des Gudea. Tello



141. Kopf der Zeit des Gudea. Berlin.

nastie von Akkad nicht vorkommt. Beine und Hände sind ganz gut aufgefaßt, am Gewand wird der Faltenwurf naturalistisch wiedergegeben, aber die allgemeinen Verhältnisse bleiben auch jetzt noch unglücklich, der Kopf sitzt fast ohne Hals auf den breiten Schultern. Eine Anzahl kahler Köpfe, wie der in Nippur gefundene (Abb. 142), lassen die allmähliche Entstehung dieses Stils zwischen der Zeit Naram-Sins und Gudeas erkennen, manche dürften jünger als Gudea sein. Für jünger darf auch ein entzückendes Relief aus Tello gelten, das die Göttin Ningul darstellt, und die nicht weniger anmutige, nur im oberen Teil erhaltene Frauenstatuette aus Tello (Abb. 143). Hier walten schon die schlankeren Verhältnisse vor, die wir bis in die Kassitenzeit (vgl. S. 57 unten) hinab verfolgen können. Ein wichtiger Fortschritt der Gudeazeit, der z. B. auf dem Berliner Relief hervortritt, ist die Darstellung des Auges im Profil. Merkwürdigerweise geht diese Errungenschaft in der Kassitenzeit wieder verloren.

In die Zeit der Könige von Ur gehören mehrere Kupferfiguren: so ein Stier, der mächtig den Kopf hebt, gedrungenen Körpers; die Frau, die mit beiden Armen einen Korb auf dem Kopf trägt, dabei aber — ein naturalistischer Zug — ein Kissen untergeschoben hat. Lebendige Naturerfassung verrät auch noch die Hundefigur des Königs Samuilu, eine der reizvollsten Schöpfungen dieser Kunst, der nur die alte Größe versagt scheint.

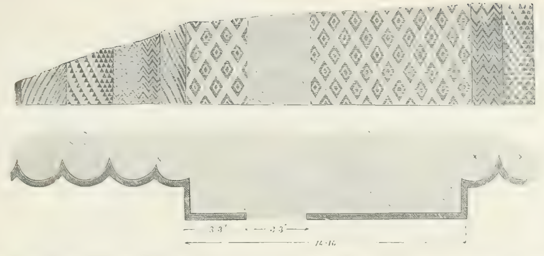
Der Hauptsitz der in Nordbabylonien residierenden Herrscher war Akkad. Etwas später trat die Stadt Ur (El Mugheir), von wo Abraham ausgezogen sein soll, der Sitz baulustiger Fürsten, in den Vordergrund, noch später Babylon (Hille). Südöstlich davon lag Nippur (Nuffar), das ein großes Heiligtum des Hauptgottes Enlil, den bedeutendsten Sitz seines Kultus, umschloß. Noch heute ragen etwa 30 m hoch die Schuttmassen des großen Tempelturms (Zikkurrat) empor. Dergleichen „Türme" bildeten bald überall in Babylonien einen Hauptteil der Heiligtümer (den „Turm zu Babel" zerstörte erst Xerxes). Schräg ansteigende Rampen führten rings um den sich allmählich verjüngenden Turm bis zur oberen Plattform, die wohl auch zur Beobachtung der Gestirne diente. In Nippur wird neben



142. Kopf der Zeit vor Gudea „Sumerer", aus Nippur.



143. Oberer Teil einer Mädchenstatuette, aus Tello. Louvre.



144. Bekleidung und Grundriß der Wand eines Palastes zu Warka in Südmesopotamien. Loftus.

dem hier nicht quadraten, sondern oblongen Turm innerhalb des ummauerten Hofes das niedrige Haus des Gottes angenommen, das für Kulthandlungen und zur Aufnahme von Weihegaben bestimmt gewesen sei; ein großes Tor bildete den Zugang zu jenem Hofe aus einem ebenfalls ummauerten Vorhofe, der kleinere Heiligtümer umfaßte. Alle Mauern bestanden aus Lehmziegeln. Eine ähnliche Anlage weist der Sonnentempel in Sippara (Abu Habba, nördlich von Babylon) auf, der 2000 m im Umfange mißt: ein Hof, in dessen Mitte ein großer Altarbau sich erhob, ist von einer Menge von Gängen und Zimmern umgeben.

Von den Profanbauten ist so gut wie nichts erhalten. Die Säule fand nur in sakraler Bedeutung Verwendung und wird dann mühsam aus einzelnen Ziegeln, die wie ein Kreissektor zugeschnitten sind, zusammengesetzt: die Sumerer hatten in ihrer Bergheimat offenbar die Säulenstütze gekannt, sie aber in den Niederungen des Euphrat als Bauglied aufgegeben. Der Hauptraum erstreckt sich nicht in die Tiefe, sondern ist quer gelagert und hat seine Eingänge an den Langseiten. Als architektonischer Schmuck diente bisweilen Mosaik; das in Warka gefundene Wandstück (Abb. 144), dicht aneinander gereihte Halbzylinder zu beiden Seiten eines vorspringenden Mauerpfeilers, belehrt uns sowohl über den technischen Vorgang (die einzelnen Mosaikteile bestehen aus langen, in den Lehm gedrückten Tonkegeln), wie über die teppichartige Wirkung.



145. Hammurapi. Kalksteinrelief im Britischen Museum.

Babylonien. Seit Hammurapi im 20. Jahrhundert ganz Babylonien zum erstenmal unter seinem Zepter vereinigte und seine Fürsorge ebenso dem ausgedehnten Kanalnetz wie großartigen Bauten zuwandte, trat Babylon (Babil), an beiden Seiten des Euphrat gelegen, als Hauptstadt des Landes auf. Ein Relief des Britischen Museums (Abb. 145) zeigt die energischen Züge des mächtigen Herrschers ohne alle Verschönerung; der lange Bart hängt in natürlichem Fluß herab, hat aber im Gegensatz zu dem Naram-Sins im oberen Teil schon wagerechte Teilung. Auch die Rundplastik der Zeit bringt es zu ehrenwerten, aber nicht bedeutenden Schöpfungen. Das altbabylonische Reich verfiel seit seiner Eroberung durch die Kassiten (Kossäer, um 1760).



146. Urkundenstein des Marduk baliddin von Babylon. 714 v. Chr. Berlin.

Die Kunst dieser Zeit ist noch wenig erforscht; nur so viel erkennen wir an den Siegelzylindern und den Reliefs der Grenzsteine, daß in die anfängliche archaistische Leere und Formenarmut ein kräftiger Naturalismus eindringt, der namentlich in einzelnen Tierbildern und in Bronze- und Elfenbeinstatuen von Königinnen (aus Susa) hervortritt. Wir sehen hier die glänzendsten Eigenschaften des späteren assyrischen Stils entstehen. Auch die assyrische Tracht, die reich mit Figuren geschmückten Stoffe, tauchen schon auf. Einen babylonischen Grenzstein des Königs Marduk-nadinachi (um 1100) hat man mit Recht das älteste Denkmal assyrischen Stils genannt. In der Kassitenzeit wachsen den heiligen Tieren die Flügel, erscheint das Bild des Greifen, dessen Vorläufer der Drache des fremden, von Gudea eingeführten Gottes Ningischzida ist, finden wir die ersten sicheren Darstellungen des „heiligen Baumes" (Abb. 171). Viele Einflüsse scheinen nach dem Westen zu weisen, nach Kleinasien und Assyrien, woher wahrscheinlich auch das vor der Zeit der Dynastie von Babylon nicht nachweisbare Bild der „nackten Göttin" kam. Auf einem der älteren kassitischen Grenzsteine, der in Susa gefunden ist, sind Männer dargestellt, die den ältesten chetitischen Darstellungen gleichen. Kurz, so dunkel hier noch alles ist, die Bedeutung der Kassitenzeit für die Geschichte der mesopotamischen Kunst kann nicht bezweifelt werden. Den Einfluß der seit dem Beginn des ersten Jahrtausends mächtig aufblühenden assyrischen Kunst hat auch die babylonische erfahren, wie der Urkundenstein des Königs Marduk-baliddin vom Jahr 714 zeigt (Abb. 146).

Die letzte Kunstblüte Babylons knüpft sich an die chaldäischen Könige, vor allem an Nebukadnezar II. (604–561). Die Zeugnisse seiner Bautätigkeit treten jetzt durch die Ausgrabungen zutage, die seine auf hoher Terrasse emporgebaute Burg (El Kasr) mit Hof und Saal, mit Gängen und Zimmern aufdecken, auch eine gepflasterte Prozessionsstraße zum Marduktempel Esagila (?) mit seiner Zikkurrat, und den gemächerreichen Tempel der Ninmach. Von den Seitenmauern der Prozessionsstraße stammt ein Zug kräftig gezeichneter Drachen (Abb. 147) und Löwen in glasierten Ziegeln, in leichtem Relief, bald weiß mit gelber, bald gelb mit grüner (ehemals roter?) Mähne auf blauem Grunde (Taf. III); sie stehen den ninivitischen Löwen mindestens nicht nach. Die gleiche Technik, nur ohne Relief, wie sie auch in Assyrien beliebt ist, mit noch reicheren Farben, herrschte in der Bekleidung des großen Saales der Burg (Abb. 148). Auf den dunkelblauen



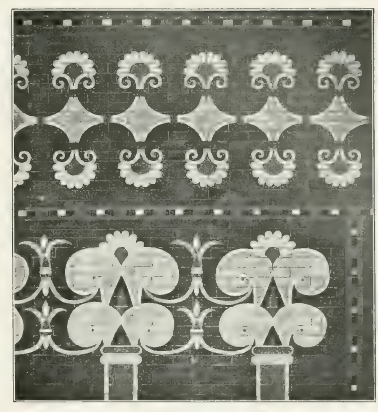
147. Drache. Relief aus bunten Kacheln. Berlin. (Andrae.)



Der Löwe von Babylon.

Glasiertes Ziegelrelief aus dem Tempel der Ninmach





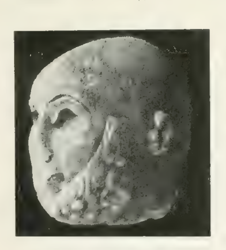
148. Wanddekoration aus bunten Kacheln. Babylon. (Andrae.)

Wänden der Fassade reiht sich ein gelber Pfeiler oder Stab an den anderen. Aus ihrem oberen Ende entwickeln sich hellblaue irisartige Blüten, zwei übereinander, mit einer Art Palmette im Kelch. Ein ägyptisches Motiv (Abb. 91) ist hier zum oberen freien Abschluß verwendet worden, ähnlich wie es in Kypros an wirklichen Kapitellen (Abb. 199) erscheint; die Verdoppelung der Volute begegnet wiederum in Assyrien (Abb. 154). Geschwungene Stengel mit Lotosblüten verbinden die Volutenpaare. Im oberen Wandteile zieht sich ein Fries von gegenständigen weißen Palmetten hin. Es handelt sich in allem nicht um eine nachgeahmte wirkliche Architektur, sondern um eine mit architektonischen Motiven spielende Flächendekoration. Dem entspricht der weiße Randstreifen, der alle Formen umzieht und eine willkommene Scheidung der Farbentöne bewirkt.

Nicht gar lange nach dieser stattlichen Leistung der chaldäischen Kunst verlor Babylon seine Selbständigkeit; 538 ward es von den Persern erobert.

b) Assyrien.

Die Ausgrabungen in Assur (Kalāt-Schergat), der alten Hauptstadt Assyriens, haben begonnen, uns einen Blick in das zweite, ja in das dritte Jahrtausend der assyrischen Kunst zu eröffnen. Schon länger kennen wir die letzten drei Jahrhunderte Assyriens. Reiche Proben der assyrischen Kunst wurden am linken Ufer des Tigris in der Nähe von Mossul gefunden. Sie werden nach den Fundorten Nimrud (Kalach), Chorsabad (Dūr-Sarrukin) und Kujundschik (Ninive) benannt. Es sind nur die letzten Wellen eines alten Kulturstromes. Die soeben S. 57f. angeführten Tatsachen, die literarische Überlieferung, die Abdrücke assyrischer Zylinder auf kappadokischen Urkunden des dritten Jahrtausends lassen eine Kunst seit etwa 2500 erschließen; die ältesten bisher nachweisbaren, wohl ebenfalls um 2500 zu datierenden Skulpturen zeigen deutlich den Einfluß der altmesopotamischen Kunst; sie ahmen die sog. sumerischen Kunstwerke in ungeschickter Weise nach; bei kurzgeschorenem Haar zeigt einer der in Assur gefundenen Köpfe einen dichten gekräuselten Bart, die Oberlippe ist glatt rasiert (Abb. 149). Dann fehlen Rundskulpturen bis in die Zeit Tiglathpilesers I. (um 1100) und erst unter dem Begründer des ersten assyrischen Weltreichs, dem kriegerischen Asurnazirpal (885—860), dem Erbauer des Nordwestpalastes



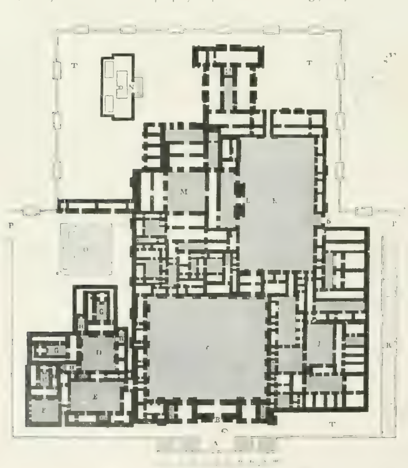
149. Kopf einer Männerstatue aus Assur (um 2500).



150. Rampentempel mit Park auf einem Relief aus Kujundschik. (Layard)

von Nimrud (wohin schon früher die Residenz von Assur verlegt worden war), und seinem Sohne Salmanassar (860—825), der den Zentralpalast erbaute, werden die Zeugnisse ergiebiger. Während der Regierung Sargons (722—705), des Gründers von Chorsabad, und seines Sohnes Sennaherib (705—681), des Erbauers des Südpalastes in Kujundschik, nahm die Kunst einen neuen Aufschwung. Eine eigene Art von Nachblüte genoß sie unter Asurbanipal (Sardanapal, 668—626), der das Werk seines Großvaters Sennaherib in Kujundschik durch Erbauung des Nordpalastes vollendete. Der Fall Ninives (606) durch die Meder machte der assyrischen Kunstblüte ein Ende.

Baukunst. In Assur sind die Fundamente eines bis um 1100 zurückgehenden Doppeltempels des Himmelsgottes Anu und seines Sohnes Adad aufgedeckt worden. Ein großer Hof war vorn und an den Seiten von sehr dicken Mauern mit allerlei Innenräumen eingefaßt; im Hintergrunde lagen nebeneinander die beiden Tempel, von denen jeder einen (leicht geteilten) quer liegenden Vorraum enthielt, und dahinter (im Gegensatz gegen babylonische Tempel, S. 58) ein in die Tiefe sich erstreckendes Langhaus, das mit einer tiefen Nische abschloß; beim Neubau des Tempels durch Salmanassar (860—825) trat an die Stelle der Nische ein eigenes Hintergemach. Die Ähnlichkeit der Anlage mit dem Salomonischen Tempel (Abb. 194) leuchtet ein; das Langhaus statt der babylonischen Quercella stellt einen bedeutenden künstlerischen Fortschritt dar, der aber wohl auf fremde, kleinasiatische Anregungen zurückgeht. Die große Anlage wird vervollständigt durch zwei Zitturrats (Rampentürme, Abb. 150), je eine im unmittelbaren Anschluß an jeden Tempel. Hiernach hat sich auch die bisher als Harem geltende Südecke des Palastes von Chorsabad (Abb. 151) als eine Gruppe dreier Tempel (G) mit ihren Höfen (DEF) erkennen lassen; alle drei haben eine gemeinsame,



151. Sargons Palast in Chorsabad. Place.

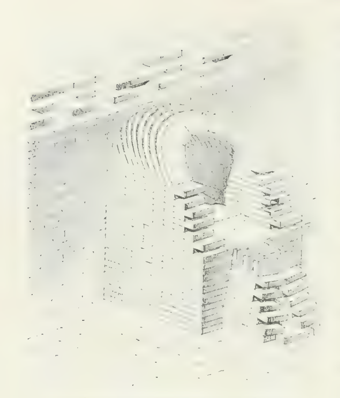


152. Der Eingang des Palastes des Sargon zu Chorsabad. Vgl. Abb. 151, L. Ergänzung von Place.

wie gewöhnlich ganz isolierte Zitturrat (O), die ursprünglich etwa 45 m hoch und mit verschiedenfarbigen glasierten Ziegeln bekleidet war.

Unter den Profanbauten sind am wichtigsten die zahlreichen Palastruinen. Die fast ganz aus Lehmziegeln aufgeführten Riesenbauten (vereinzelt kommen auch gebrannte Ziegel vor) sind freilich nur in ihren untersten Teilen erhalten, die der Schutt der oberen Teile bedeckte und schützte; mit den Mauerresten zugleich sind oftmals lange Reihen von Steinreliefs bewahrt worden, die die Wände im Inneren verkleideten. Die Paläste, zu denen die aufgefundenen Alabasterplatten, glasierten Ziegel, Mosaik- und Friesmalereien gehörten, sind durch verschiedene Ursachen zerstört worden, durch das wenig widerstandsfähige Material, vollends bei unterlassener Ausbesserung, durch den zerstörenden Salzgehalt des Lehmbodens, auch wohl durch Feuer. So ward das Erdwerk größtenteils zu Staub oder formlosem Schutt, die Holzteile zu Kohlen, die aus Steinplatten bestehende Wandbekleidung aber blieb meistens an derselben Stelle, wo sie gestanden hatte, stehen oder liegen. Mit ihrer und der übrig gebliebenen Mauerreste Hilfe ist es möglich geworden, wenigstens den Grundriß der assyrischen Palastbauten zu zeichnen.

Im allgemeinen zeigen die assyrischen Paläste durch drei Jahrhunderte die gleiche Form und Gliederung, wenn auch ihre Ausdehnung sehr verschieden ist. Sie erhoben sich auf hohen ummauerten Terrassen aus Lehmziegeln, die mit einer Brüstungsmauer und einem krönenden, wie in Ägypten aus Hohlkehle und vorspringender Platte bestehenden Gesims abschlossen. Als Mittelpunkte diente eine Anzahl von Höfen, um die sich größere und kleinere Zimmer, sowie zahlreiche Gänge von verhältnismäßig geringer Breite ordneten. Die Paläste werden in den Inschriften als hoch bezeichnet, jedoch hat sich noch nirgend sicherer Anhalt zur Annahme einer mehrstöckigen Anlage ergeben. Legen wir den Plan von Sargons Palast in Chorsabad (Abb. 151) zu Grunde, so unterscheidet man leicht drei gesonderte Teile. Auf einer Freitreppe A gelangt man durch drei große, reichgeschmückte Portale B in den quadraten Haupthof C, der die Verbindung zwischen den drei Abteilungen herstellt. Nordwestlich davon liegt der Hauptpalast mit dem oblongen Hofe K, der durch den besonderen Eingang S zugänglich ist. Das Prachtportal L (Abb. 152) führt zu den Staatssälen, die sich um den Hof M lagern, während daneben kleinere Räume dem König als Wohnung dienten. An der Ostecke des Palastes sind die zahlreichen Wirtschaftsräume untergebracht (J). Die Südecke wird von der oben besprochenen Tempelgruppe (D—H) mit ihrer Zitturrat (O) eingenommen. Von dem abgesonderten fremdartigen



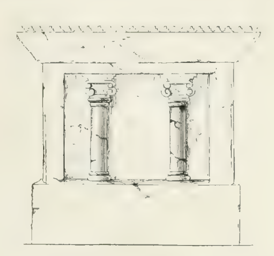
153. Gewölbter Abzugskanal in Chorsabad. Chipiez nach Place.

Gebäude N an der Westecke wird unten (S. 63) die Rede sein. Von dergleichen Königspalästen waren natürlich die Häuser des Volkes, wohl auch die Sommerwohnungen der Fürsten, sehr verschieden. Holzgerüste und Zelte, mit dunkeln Tierhäuten bedeckt, kehren auf den Abbildungen häufig wieder, eine erwünschte Abwechselung von den eintönigen Mauermassen der Kolossalpaläste, die nur durch die Portale und gelegentliche Gliederung der Mauer in senkrechte Streifen (Abb. 157. 162) einen leisen Wechsel in die hohen geschlossenen Außenmauern brachten. Dabei muß man sich freilich die Paläste **von reichen Parks umgeben denken, die bei** den Assyrern ebenso beliebt waren wie die Ziergärten bei den Ägyptern; die regelmäßige Anlage eines solchen Gartens ist in Assur bei einem für Festfeiern bestimmten Bau zutage getreten.

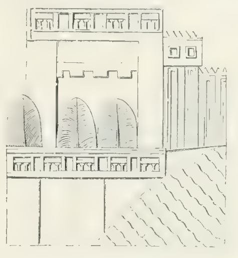
Säulen. Die auffälligste Erscheinung bei dem älteren assyrischen Palastbau ist, daß er, soweit wir bis jetzt sehen, die Säule, die in der Baukunst Ägyptens, das sich immer mehr als die eigentliche Heimat dieser Architekturform herausstellt, eine so große Rolle spielt, nicht verwendet; in Assur haben sich allerdings Stücke von Basaltsäulen, spätestens aus dem 11. Jahrhundert, aber von ungewisser Verwendung, gefunden. Hier schließt sich an den sechzehnseitigen Schaft das Kapitell an: über einem plumpen Wulste ein Kelch von dem Profil einer aufbrechenden Wasserrose, wie er auch später in Assyrien sich findet. Der Typus dürfte, vielleicht durch kleinasiatisch syrische (nicht chetitische!) Vermittlung, aus ägyptischen Vorbildern abgeleitet sein. Auf der sog. Sonnentafel von Sippara (um 870) erscheint eine leichte Säule als Stütze eines Baldachins, der auf ein Original des 11. Jahrhunderts zurückgeht. Aber Säulenhallen und Säulensäle scheinen ursprünglich der assyrischen Architektur zu fehlen. Die Bedeckung der Räume erfolgte durch Zederbalken mit einer Lehmdecke darüber. Tonnengewölbe, im Keilschnitt ausgeführt, wurden, soviel wir wissen, nur bei Gräbern (Assur) und bei Wasserableitungsanlagen angewandt, wo wir auch schwierigeren Arten der Wölbung begegnen (Abb. 153). Auch die Tore wurden gern im Rundbogen geschlossen (Abb. 152). Wenn sich dagegen kleinere Gebäude in Abbildungen mit steilen Kuppeln bedeckt finden, so waren diese wohl aus ungebrannten Lehmziegeln hergestellt. Mit der geringen Festigkeit dieses durchweg angewandten Materials hängt auch die große Dicke der Mauern zusammen, die sich freilich auch in dem Klima mit rasch wechselnden Temperaturen empfahl.

Erst in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, im neuassyrischen Reiche, das mit Tiglathpileser III. (745–727) beginnt, lernten die Assyrer eine besondere architektonische Verwendung der Säule von ihren westlichen Nachbarn, den „Chatti“ oder Chetitern (unten S. 72) kennen; vom Westen bezogen sie auch einen großen Teil ihrer Bauhölzer. Zunächst tritt die Säule als Teil des „Bit-Chilani“ (Säulenhaus) auf, eines, wie die Assyrer hervorheben, den Chetitern entlehnten Bauteiles, dessen auszeichnendes Merkmal eine offene Halle mit Säulen war. Ein solches Bit-Chilani erscheint in einfachster Weise (Abb. 154) in Chorsabad (Abb. 151, N); die

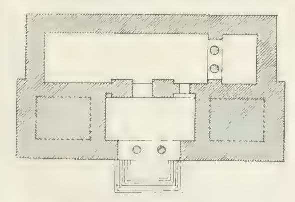
Halle, von zwei festen Flügeln umgeben, bildet den Eingang zu einem Saale (Abb. 155). Später, in Kujundschik, werden auch die festen Flügel zu Zimmern benutzt, und endlich die hinteren Räume reicher ausgebildet zu einem „Hekal nach chetitischer Bauart" (Abb. 156). Von solchen Anfängen aus scheint die Säule im 7. Jahrhundert wieder in die großen assyrischen Paläste eingedrungen zu sein, teils bei der Bildung offener Durchgänge von einem Saale zum andern, teils in der Füllung fensterartiger Luken (?) (Abb. 157). Zwei Arten von Säulen lassen sich unterscheiden. Entweder waren sie schlank und hoch, vielleicht aus Holz, das mit Metall umkleidet ward. Sie hatten eine wulstige Basis, von ornamentalen Blattreihen umfaßt, und ein Kapitell, das bald die Form einer sich öffnenden Wasserrose hatte (vgl. oben), bald in voluten-



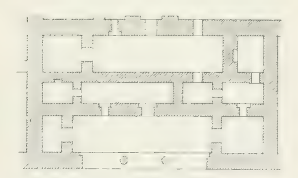
154. Gebäude mit Säulen auf einem Relief aus Chorsabad. (Layard.)



157. Assyrisches Gebäude mit Säulenstellungen (?). Relief aus Kujundschik. (Layard.)



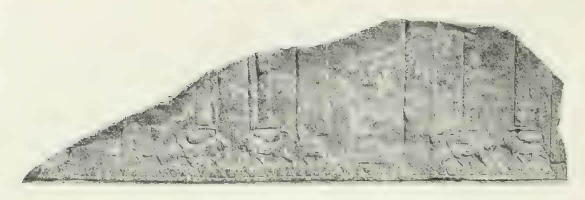
155. Bit Chilani, Chorsabad. (Koldewey.)



156. „Chetitisches Hekal", Kujundschik. (Koldewey.)

artiger Irisform (vgl. Abb. 148) ausklang. Bisweilen lag die Basis auf dem Rücken von Löwen, Stieren oder Sphingen von Stein (Abb. 158), an romanische Bildungen erinnernd. Oder die Säulen hatten außer einer niedrigen Basis ein Kapitell, das zweimal übereinander das Volutenmotiv der gewöhnlichen ionischen Säule wiederholt (Abb. 154); bei den zugehörigen Pilastern nahm das Kapitell die Form des sog. äolischen Kapitells (Abb. 111) an (vgl. Abb. 148).

Bildkünste. Den künstlerischen Wert verleiht den assyrischen Bauten vorwiegend der plastische und malerische Schmuck. Die sehr verbreitete Täfelung der Wände mit verschiedenen Holzarten kennen wir nur aus Inschriften. Auch von dem Metallschmuck, der eine große Rolle spielte, haben sich nur dürftige Reste erhalten, darunter Stücke von einem Palmbaum aus vergoldetem Erze, wie sie vor einem Eingang im Palaste zu Chorsabad aufgestellt



158. Pfeiler und Säulen auf Löwen und Flügelstieren. Relief aus Kujundschik. Brit. Museum.

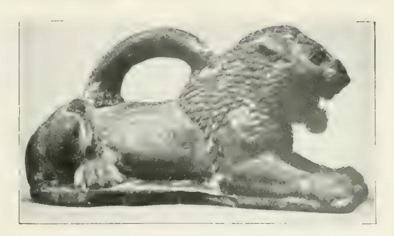
waren, und mehrere getriebene Erzplatten, die als Belag einer mächtigen Holztüre dienten. Denn im Gegensatz gegen die offenen Säulenportale der Bit Chilani waren die Haupteingangstüren fest mit Flügeln aus Zypressen oder Palmenholz geschlossen, die bisweilen mit Erzplatten überzogen waren. Solche Erzplatten wurden in dem Schutthügel von Balawat, östlich von Mossul, gefunden (Abb. 159); sie schildern friedliche und kriegerische Taten Salmanassars (860 bis 825). Auch Göttersymbole von Gold und Silber wurden an Tempeltüren angebracht. Vortrefflich ist in Auffassung und Guß eine Reihe liegender Löwen von verschiedener Größe mit einem Ringe auf dem Rücken (Abb. 160); sie dienten als Gewichte und tragen in der Regel darauf bezügliche Angaben. Freistehende Statuen von Stein sind selten; außer Statuen und Statuetten von Königen (Asurnazirpal, Salamanassar, Asurbanipal) kommen auch Götterbilder vor, z. B. der nackten Göttin Istar, des Gottes Nebo. Die ältesten leidlich vollständig erhaltenen Statuen, die man als säulenförmig bezeichnen kann, gehören der Zeit um 1100 an. Die Arme sind über der Brust getreuzt, an ihnen wie am Rücken tritt die Muskulatur in einer Stärke hervor, die einen deutlichen Gegensatz zum altmesopotamischen Stil der Blütezeit bildet.

Skulptur wie Malerei stehen in Assyrien fast ausschließlich im unmittelbaren Dienste der Architektur; sie bilden die Wandverkleidung. An den Portalen (Abb. 152) häufte sich besonders reicher Schmuck. Ornamente, meist gelb auf blauem Grunde, auf Ziegel gemalt und einge-



159. Bronzeplatte in getriebener Arbeit. Vom Tor zu Balawat. Brit. Museum.

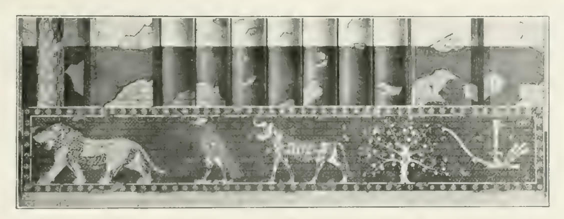
brannt, umgaben die Torbogen (Abb. 161) oder zierten Gemächer der Tempel (Abb. 162). Gewaltige geflügelte Gestalten, Stiere oder Löwen mit Menschenköpfen, aus Stein gemeißelt (Abb. 163), bewachten die Hauptportale. Der Typus ist wohl schon altbabylonisch, die Durchführung assyrisch; wir finden ihn wieder bei den Chetitern (Abb. 174). Symbolische Figuren oder der Nationalheros Gilgamesch (nach der üblichen Deutung) als Löwenbändiger, gleichfalls von riesigen Verhältnissen, schmückten die benachbarten Fassaden. Die Wände der Staatsgemächer und großen Gänge waren bis zu beträchtlicher Höhe, manchmal in doppelter Reihe übereinander, mit Platten von weichem, alabasterartigem **Kalkstein belegt, auf denen** Szenen des höfischen Lebens, religiöse Zeremonien, Opfer, Kriege, Jagden in flachem Relief geschildert waren. **Über den Reliefs zogen sich** in den Gemächern vielleicht noch Friese von glasierten Tonplatten **teils mit figürlichen, teils mit ornamentalen** Darstellungen **hin;** sonst waren die Wandflächen mit **dekorativen** Malereien **geschmückt,** in einfachen Gemächern nur getüncht. **In den älteren Palästen von Nimrud** sind schwere pflanzliche Bildungen



160. Bronzelöwe des Sargon, aus Chorsabad. Louvre.

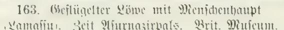


161. Torumrahmung aus bunten Kacheln. Chorsabad. (Place.)



162. Sockelfries aus bunten Kacheln. Chorsabad. (Place.)





163. Geflügelter Löwe mit Menschenhaupt (Lamassu). Zeit Asurnazirpals. Brit. Museum.

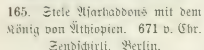


164. Asurnazirpal und ein „Eunuch“. Aus Nimrud. Brit. Museum.

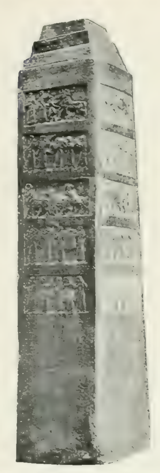
(Palmetten, Knospen, Fichtenzapfen) neben einem Ornament von gedrehten Stricken üblich; in Chorsabad herrschen neben leichteren Palmetten und Lotosblumen Reihen von Sternblümchen vor. Auch der Fußboden und die Türschwellen waren mit Steinplatten belegt, deren reiche Muster ebenso durch die Regelmäßigkeit und Symmetrie der Anordnung wie durch die kräftige, eigentümliche Stilisierung der Pflanzenformen sich auszeichnen; die Elemente des assyrischen Pflanzenornaments lassen sich allerdings durchweg aus Ägypten ableiten, woher sie zum Teil schon im zweiten Jahrtausend entlehnt zu sein scheinen.

Bei den Darstellungen der Männer (Frauen kommen sehr selten vor, vgl. Abb. 169) bemerken wir erhebliche Schranken des Kunstvermögens. Die Wahrheit des Ganzen wird noch mehr als in Ägypten der Deutlichkeit des Einzelnen geopfert oder, wie bei den Portalwächtern (Abb. 152), der architektonischen Anordnung unterworfen. Die Leiber der gewaltigen Tiere füllen die Tiefe des Portals aus, mit Brust und Kopf treten sie aus dem Tore heraus. Sie sind halb als Relief, halb als Rundbild behandelt und erscheinen in älterer Zeit mit drei Vorderbeinen, damit auch die Seitenansicht alle vier Beine gleichmäßig schreitend wiedergeben kann (Abb. 163); erst seit Sennaherib (705–681) werden diese Kolosse nur vierbeinig gebildet. An den menschlichen Kolossalfiguren der Fassaden finden wir wieder, wie in Ägypten (Abb. 64), die Beine im Profil, die Brust in voller Breite gezeichnet (Abb. 152); auf den belebteren Schlachtenbildern werden auch hier Bewegungen vermieden, durch welche die Körperflächen für das Auge zerschnitten würden. Ein anderes Hindernis freier Kunstübung bildet das starre Zeremoniell, das sich namentlich auch in der Tracht widerspiegelt. Der gekünstelte Haar- und Bartputz raubt den Köpfen Leben und Ausdruck. In den Schilderungen des religiösen und höfischen Lebens





165. Stele Asarhaddons mit dem König von Äthiopien. 671 v. Chr. Sendschirli. Berlin.



166. Der „schwarze Obelisk“ Salmanassars II. aus Nimrud. Brit. Museum.



167. Ein Krieger Sargons. Aus Chorsabad. Brit. Museum.

erscheinen die Bewegungen auf das strengste geregelt, die Prachtornate starren an den Leibern, die übrigens kräftig, ja allzu muskulös gebaut sind, gedrungene Verhältnisse zeigen und in den Köpfen den Rassentypus deutlich ausprägen. Wenn die Gewänder auch keine Falten werfen, so sind sie dafür desto reicher verbrämt (Abb. 164. 165. 169). Diese buntfarbigen Verbrämungen, Besatze und Muster, deren sorgfältig in Ritzlinien vorgezeichnete Umrisse noch erkennbar sind, verraten einen hohen Stand der Weberei und Stickerei, Künste, um derentwillen Babylonien und Assyrien berühmt waren; auch die zahlreich dargestellten Geräte und Metallarbeiten zeugen ebenso von der Geschicklichkeit des Steinmetzen, der sie so getreu nachbildete, wie von der Kunstfertigkeit der Arbeiter und der Schönheit der Originale.

Eine erhöhte Wirkung erhielten die Reliefs durch ihre durchgängige Färbung. Die Assyrer geboten über keine große Farbenreihe. Die auf glasierten Ziegeln gemalten Bilder zeigen in der Regel die Gestalten gelb auf blauem, auch wohl auf weißem Grunde; Grün wird nur ganz ausnahmsweise für Nebendinge, Schwarz für Einzelheiten, Rot und Weiß nur für die Ornamente benutzt. Doch genügten diese Farben, um namentlich die Gewandmuster wirksam hervorzuheben (Abb. 161. 162). In rein dekorativen Werken erscheint der farbige Eindruck noch glänzender. Die älteren Werke aus Nimrud bevorzugen kräftige dunklere Farben, blau weiß schwarz, während in der Zeit Sargons ein zarteres Blau mit Weiß, Gelb und Orange vorherrscht, dadurch wird eine elegantere Wirkung erzielt.

Stilentwicklung. Das Fremdartige in der Auffassung, Haltung und Tracht wirkt so übermächtig auf das moderne Auge, daß Stilunterschiede zwischen den Werken verschiedener



168. Assyrisches Lagerleben. Relief aus Kujundschik. Berlin.

Epochen zunächst kaum bemerkbar werden. Allein sie sind doch vorhanden. Mit den älteren babylonischen Werken verglichen zeigt die assyrische Skulptur als Ganzes keinen Fortschritt auf frische Naturwahrheit hin. Das höfische Element in ihr drängte die Lebensfülle zurück und förderte die Eintönigkeit des Ausdruckes. Wir haben es mit Gattungsmenschen zu tun; an die Stelle mannigfacher Individuen treten nur Typen: bärtige und unbärtige Männer und „Eunuchen". Nur wo ein phantastischer Zug mitspielt, wie bei den mythischen Persönlichkeiten — Mischgestalten spielen hier, wie schon bei den Babyloniern (S. 58), eine größere Rolle —, und wo die Natur des Gegenstandes es erheischt, z. B. bei der Schilderung von Kriegsszenen, offenbart sich eine größere Lebendigkeit. Dennoch läßt sich auch innerhalb der assyrischen Kunst eine stilistische Entwicklung deutlich verfolgen. Die Skulpturen des mittelassyrischen Reiches aus Nimrud, dem 9. Jahrhundert angehörig, zeigen gedrungene Proportionen und sehr starke Muskulatur (Abb. 164). Alles ist in großen kräftigen, aber einigermaßen plumpen Zügen wiedergegeben. Außer den zeremoniellen Staatsszenen, bei denen neben dem Könige die Diener erscheinen und vierflügelige Schutzgeister den Abschluß zu bilden pflegen, tritt der König zu Wagen und zu Fuß, im Kriege, bei Belagerung fester Plätze, bei der Jagd auf Löwen oder Wildstiere, beim Opfer auf. Auf dem sog. schwarzen Obelisken Salmanassars (860—825), dessen oberes Ende abgestuft ist (Abb. 166), überrascht in den fünf Reliefstreifen die scharfe Charakterisierung der huldigenden Völkerschaften, z. B. der Israeliten in der Gesandtschaft Jehus (842), trotz dem flachen Relief, zu dem die ungewohnte Härte des Basalts nötigte. Im ganzen kehren Gegenstände und Stil auch in den neuassyrischen Skulpturen des Palastes wieder, den über 100 Jahre später Sargon um die Zeit der Eroberung Babylons (710) in Chorsabad am quellreichen



169. Gartenfest des Königs Asurbanipal. Relief aus Kujundschik. Brit. Museum.



170. Sterbende Löwin. Relief der Zeit Asurbanipals. Aus Kujundschik. Brit. Museum.

Abhange des Gebirges aufführen ließ (Abb. 151). Die Platten sind kleiner, die Formgebung ist naturalistischer und lebensvoller (auch bei den Statuen), die Gewandung oft reicher aufgeputzt als in Nimrud (Abb. 167); besonders fein ist die Ausstattung des Tempelquartiers durchgeführt. Die Friese von glasiertem Ton und die elegantere Färbung und Ornamentik (S. 67) hoben die Wirkung. Von den ungeheuren Mitteln und Arbeitskräften, über die der König gebot, zeugt die rasche Ausführung, denn Sargon starb schon 705 und sein Nachfolger Sennaherib verlegte die Residenz nach Kujundschik, wo die älteren Bauten Ninives von den Neubauten bedeckt wurden. Sennaherib erbaute den Südpalast. Eine Stele seines Sohnes Asarhaddon, in Sendschirli (im nördlichen Syrien) gefunden, verewigt dessen Sieg über Ägypten im Jahre 671 (Abb. 165); ein anderes Bild des Königs schaut noch heute von einer Felswand herab auf den Engpaß beim Nahr-el-Kelb (Lykos) an der großen syrischen Küstenstraße, die nach Ägypten führt. Die Mehrzahl der Reliefs von Kujundschik stammt aber aus dem Nordpalaste Asurbanipals. Sie sind reicher an Einzelheiten, schildern breiter und viel lebendiger (Abb. 168); sie füllen den Hintergrund mit mehr Gegenständen aus, ziehen (von je eine Eigenart der assyrischen Kunst, die sich hier vielleicht an altmesopotamische Vorbilder, Abb. 138, anlehnte) die Landschaft gern in die Darstellung hinein, und während sie die Gestalten ziemlich flach, fast schematisch behandeln, streben sie in der Wiedergabe des Beiwerkes die größte Naturwahrheit an. Sogar die Königin, die in älteren Darstellungen nie auftritt, nimmt am Gartenfest ihres Gemahls teil (Abb. 169). Auf der Höhe der Leistungsfähigkeit stehen die Tierbilder in den großen Jagdszenen zu Kujundschik; sie sind im höchsten Grade naturwahr und lebensvoll aufgefaßt und erzielen z. B. in dem blutbrechenden Löwen oder in der im Rückgrat getroffenen, den erstarrten Hinterkörper mühsam nachschleppenden Löwin (Abb. 170) eine geradezu ergreifende Wirkung. Der Gegensatz gegen die Werte der älteren Perioden ist so stark, daß man an griechischen Einfluß gedacht hat; sicher mit Unrecht, denn die Entstehung des naturalistischen Stils Asurbanipals (neben dem eine auswärtige Strömung einhergeht) können wir von Sargon ab verfolgen und die ionische Bildkunst war im 7. Jahrhundert kaum schon so weit entwickelt, daß sie als Vorbild dienen konnte.

Nachwirkungen. Die babylonisch-assyrische Kunst, die mit dem Untergange von Ninive und Kalach im Jahre 606 (Dur Sarrukin war schon früher verlassen) schwer geschädigt, in Chaldäa

noch ein kurzes Nachleben führte (S. 58), bis auch Babylon 538 von Kyros erobert ward, hat in der Geschichte der Kunst mancherlei Spuren hinterlassen. Allerdings sind die Nachwirkungen besonders der babylonischen Kunst häufig nur stofflicher Natur. Die Perser, die semitischen und sonstigen Stämme Kleinasiens und Syriens, selbst die vorgriechische Bevölkerung an der Küste und auf den Inseln, haben mittelbar oder unmittelbar den Einfluß der mesopotamischen Kunst erfahren. Die phantastischen, geflügelten Gestalten spielten noch später in den religiösen Anschauungen der Orientalen eine große Rolle. Ja eine in der ganzen assyrischen Kunst beliebte Darstellung, der von zwei verehrenden Gestalten bewachte „heilige Baum", ein Kunstprodukt aus einer Mittelstütze (Palmbaum?), Binden und Palmetten (Abb. 171), kehrt nicht allein in der ältesten Kunst auf griechischem Boden, sondern sogar noch im Mittelalter, freilich in ganz abgeschliffener, rein dekorativer Form, als Teppichbild wieder.



171. Heiliger Baum mit knienden Dämonen. Aus Kujundschik. Brit. Museum.

3. Kleinasien.

Die weite und großenteils kahle Hochfläche, die den Kern der kleinasiatischen Halbinsel bildet, mit ihren Bergrändern im Norden und Süden und ihren Bergausläufern gegen Westen, wird seit längerer Zeit eifrig durchforscht. Die Bedeutung des Landes für die antike Kultur und Kunst tritt dadurch immer deutlicher ans Licht, jedoch gelingt es noch kaum, ein einigermaßen zusammenhängendes Gesamtbild der Entwicklung zu gewinnen. Vorläufig müssen wir uns begnügen, auf die mannigfachen Unterschiede in der Kunstweise der einzelnen Landschaften hinzuweisen und den Fäden nachzugehen, die diese einerseits mit der Kunst des Doppelstromlandes, andererseits mit griechischer oder sonstiger europäischer Kunstsitte verknüpfen; die westlichen Gebiete stehen in engerer Beziehung zum Bereiche des ägäischen Meeres, das innere Kleinasien schaut mehr gegen Süden jenseits des Tauros. Wir halten dabei die zeitliche Folge, soweit sie sich einigermaßen erkennen läßt, fest.

Älteste Zeit. Von steinzeitlicher Kultur sind aus kleinasiatischem Gebiet nach und nach mancherlei Reste bekannt geworden, aber alles ist noch vereinzelt, losgelöst aus dem alten Zusammenhang, und darum nicht geeignet, uns ein geschlossenes anschauliches Bild zu geben. Anders steht es mit der folgenden, der Bronzezeit. Ihr gehört vor allem der Hügel von Hissarlik (Troja) mit den älteren seiner neun übereinander liegenden Ansiedlungen an. Von den Ergebnissen, die hier Schliemann gewonnen hat, wird zweckmäßig unten (S. 97) in anderem Zusammenhang ausführlicher die Rede sein.

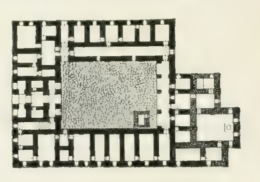
Chetitische Kunst. Im 2. Jahrtausend treten in Kleinasien die Chetiter in den Vordergrund, von denen uns erst die letzten Jahrzehnte nähere Kunde gebracht haben. Von dem rauhen



172. Stadttor von Boghasköi, von innen gesehen.

und kahlen Hochlande Kappadokiens breiteten sie ihre Herrschaft nicht bloß über den größten Teil der Halbinsel bis an das ägäische Meer aus, sondern sie drangen auch südlich über den Tauros in das nördliche Syrien und die mesopotamische Ebene vor; eine babylonische Chronik meldet sogar von einem siegreichen Zuge der „Chatti" (mit den Kassiten, S. 57) Anfang des 18. Jahrhunderts bis nach Babylonien. Der in Boghasköi gemachte Fund eines großen Archivs von Tontafeln in babylonischer und einheimischer Sprache zeigt in der Tat, daß im 14. und 13. Jahrhundert der Großkönig von Chatti mit den ihm zum Teil verschwägerten Herrschern von Babylon und von Ägypten auf gleichem Fuße verhandelte. Im 13. Jahrhundert finden wir dann die „Chatti" in Syrien im Kampfe mit Ramses II. (S. 49. 50). Am Ende des 12. Jahrhunderts erlitten sie eine entscheidende Niederlage durch den assyrischen König Tiglathpileser I.; infolgedessen gerieten die Länder südlich des Tauros unter assyrische Botmäßigkeit. Seitdem verschwindet in unseren Quellen in Kleinasien der Name „Chatti"; andere Völkerschaften treten auf, bis zuletzt aus diesen Völkerschiebungen das Phrygerreich hervorgeht. Nur im Süden, in Karkemisch am Euphrat, hielt sich noch längere Zeit ein kleines selbständiges Chetiterreich, dem 717 der assyrische König Sargon ein Ende machte. Diesem Verlauf der chetitischen Geschichte, die wir bisher nur in großen Zügen verfolgen können, entspricht die weite Verbreitung der chetitischen Denkmäler. Im Norden Kappadokiens, östlich vom Halys, liegen die Hauptstadt Boghasköi und Üjük, andere Orte gegen Westen und Süden; jenseits des Tauros sind außer Sendschirli besonders Marasch und Dscherablus (Karkemisch) hervorzuheben.

Für die Baukunst der Chetiter sind hauptsächlich Boghasköi und Sendschirli belehrend. Namentlich die Hauptstadt Boghasköi oder Chatti zeichnet sich durch Umfang und großartige Anlage, mit Burg, Ober- und Unterstadt, aus. Auch hier finden wir eine Verbindung von Steinbau mit Holz- und Lehmbau. Die sicher der Glanzzeit des Reiches angehörigen, überaus großartigen Stadtmauern von Boghasköi, mehrfach durch Poternen mit Scheinwölbung (vgl. Abb. 264) durchbrochen, sind sehr reich an Türmen; ihre einfachen Tore (Abb. 172) erhalten in den jüngeren Mauern von Sendschirli (etwa 10. Jahrhundert) eine reichere Ausbildung mit Vorhof und Innenhof zwischen Türmen. Unter den Gebäuden ragt der große Tempel (Palast?) zu Boghasköi hervor (Abb. 173); sein Plan weicht von allen sonstigen Tempelanlagen ab. Ein kunstvoller Torbau führt in einen Hof, 20×27 m groß, der rings von Wohnungen umgeben ist; im Norden liegt eine Pfeilerhalle vor dem eigentlichen Heilig-



173. Palast (?) in Boghasköi.



174. Löwentor und Turm in Boghasköi.

tum, dessen Hauptraum sehr schwer zugänglich ist. Säulen finden keine Verwendung. Ganz ungewöhnlich ist die Menge großer, zum Teil tief herabreichender Fenster, gegenüber der sonst für Kulträume üblichen Abgeschlossenheit. Die ganze Anlage wird von zahlreichen großen Magazinen umgeben. In Sendschirli finden sich jene querliegenden Saalbauten mit Säulenvorhalle (Bit-Chilani), die die Assyrer im 8. Jahrhundert von ihren chetitischen Nachbarn übernahmen (Abb. 154ff.). Dagegen ist die chetitische Sitte, die Tore mit Löwen (Abb. 174) oder Sphingen (Üjük) zu schmücken, wohl auf das assyrische Vorbild (Abb. 152) zurückzuführen.

Besonders bekannt geworden ist uns die chetitische **Skulptur** durch die weit über das ganze Gebiet zerstreuten **Felsreliefs**, die bald in unbeholfener, bald in vollendeterer Darstellung, meist im Flachreliefstil, in scharfen Umrissen und ohne starke Unterschneidungen aus vertieftem Grunde herausgearbeitet, göttliche und menschliche Gestalten und Vorgänge oder Tiere schildern. Eine eigentümliche Männertracht, mit Spitzhüten und Schnabelschuhen, ist ihnen eigen; mehrfach, aber wohl nicht bei den ältesten Denkmälern, finden sich Inschriften in chetitischer Bilderschrift mit ihnen verbunden. Am umfangreichsten und vollendetsten treten uns diese Skulpturen in dem Jasili-kaja („Bildfelsen") von Boghasköi entgegen, einer Art natürlichen ungedeckten Felsensaales mit einem Reliefstreifen rings an den Felswänden. Männer und Frauen in der Landestracht ziehen teils in langen Reihen einher, teils begegnen sich die



175. Relief von Jasili kaja bei Boghasköi.



176. Sog. Kapelle vom Felsrelief bei Boghasköi.

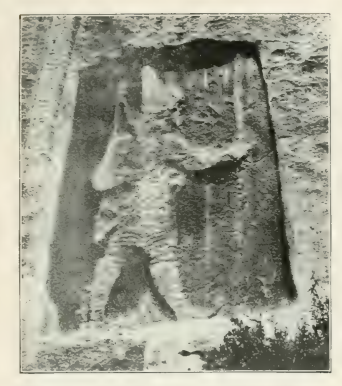
Züge in ihren Spitzen (Abb. 175); ein großer Gott und eine Göttin treten einander gegenüber, jener auf den Köpfen zweier Männer einherschreitend, diese auf einem Leoparden stehend, dahinter weitere Gottheiten auf einem Leoparden und einem Doppeladler. Seltsam berührt dabei der Doppeladler (er kommt auch in Üjük vor), ein Beispiel von Langlebigkeit mancher Kunstformen; er ward später durch die Kreuzzüge im Okzident bekannt und lebt ja noch heute als Wappenbild weiter. Noch interessanter erscheint die Darstellung eines Baldachins mit zwei Säulen, den eine Riesenfigur auf der Hand trägt (Abb. 176), indem die Säulen an eine der Formen des ionischen Kapitells erinnern, auch dann, wenn man darin nur ein auch sonst bekanntes chetitisches Schriftzeichen in dekorativer Verwendung erblickt. Etwas altertümlicher als die Reliefs von Boghasköi sind die von Üjük. Das westlichste Felsrelief dieses Stils ist der Karabel („schwarzer Stein") in Nymphi unweit Smyrna, an dem Bergwege von Sardes nach Ephesos gelegen (Abb. 178), ein Werk, das eine falsche antike Deutung für ägyptisch hielt und mit Sesostris von Ägypten in Verbindung brachte. Ohne Zweifel ist es ein chetitischer Herrscher in der üblichen Tracht, der hier an den Grenzen seiner Macht sein streitbares Bild in die Felswand meißeln ließ; eine Inschrift in chetitischen Bildzeichen wird seinen Namen enthalten.



177. Stele aus Marasch.

In dem südlichen, syrischen Teil des Chetiterlandes tragen die Reliefs vielfach einen etwas gröberen Charakter, so z. B. eine Stele aus Marasch, wo zwei Frauen an einem Tisch einander gegenüber sitzen (Abb. 177); andererseits sind Reliefs in Sendschirli sehr sorgfältig ausgeführt. Ohne Zweifel haben in Nordsyrien chetitische, mesopotamische und ägyptische Kunst vielfach aufeinander gewirkt. Bald (wie im Bît Chilani) mögen die Chetiter, bald (wie in Mischgestalten, Bilderschrift) die Mesopotamier oder die Ägypter die Gebenden gewesen sein, immer haben aber die Chetiter die fremden Anregungen selbständig verarbeitet (wie z. B. den männlichen ägyptischen Sphinx weiblich umgestaltet) und in ihren eigenen Stil übertragen.

Paphlagonische Felsgräber. Kleinasien ist das Land nicht bloß der Felsreliefs, sondern auch der Felsarchitekturen, insbesondere der Felsgräber. Diese schließen sich fast überall an Formen des landesüblichen Hausbaues an und sind deshalb recht verschieden. Eine zusammengehörige Gruppe von etwa 30 bisher bekannten Felsgräbern hat ihre südlichsten Vertreter in der Nähe von Boghasköi und Üjük (bei Aladja), ist aber besonders der nördlich angrenzenden Berglandschaft Paphlagonien eigen. Die Gräber liegen meistens in steilen, auch wohl besonders geglätteten Felswänden an weithin sichtbaren Plätzen, nicht allzu hoch über dem Boden, jedoch schwer oder gar nicht zugänglich (Abb. 179). Sie zeigen meistens wenig tiefe Hallen, durch schwere Säulen gegliedert; gewöhnlich ruhen diese auf einem plumpen runden Wulst und endigen mit einem würfelförmigen oder etwas profilierten Kapitell. Bald schließen die Fassaden oben flach ab, bald zeigen sie die Andeutung eines der Regenfülle Paphlagoniens angepaßten steilen Giebels. Hinter der Vorhalle liegen eine oder mehrere Grabkammern. Die Nachahmung des Wohnhauses ist klar. Ebenso augenfällig ist die Ähnlichkeit der Anlage und Fassade mit den griechischen Antentempeln (Abb. 287); andererseits könnte man auch auf assyrischen Denkmälern


178. Der sog. Sesostris. Chetitisches Felsrelief bei Nymphi.


179. Paphlagonisches Felsengrab, Assarköi kaja.

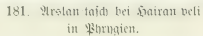
dargestellte armenische Bauten, das südchetitische Bit Chilani (S. 63) und das mykenische Megaron (Abb. 265) heranziehen, nur daß wenigstens das Bit Chilani des Giebels entbehrte. Die Entscheidung hängt von der Altersbestimmung dieser Felsgräber ab. Hierüber gehen die Ansichten weit auseinander. Während einige Forscher sie erst der römischen Zeit zuweisen und in den plumpen Säulen späte provinzielle Barbarei erkennen, versetzen andere sie in vorgriechische Zeit und sehen in ihnen eine landschaftliche Weiterentwicklung chetitischer Kunst. Von Bedeutung sind für diese Frage die flachen Reliefs, die in mehreren Gräbern die Giebelfelder schmücken (Abb. 180), einmal, in Kalekapu, sogar den ganzen Hallenbau umrahmen. Besonders beliebt sind Tiere, allein oder in Kampfszenen. Da noch nichts davon genügend veröffentlicht worden ist, muß die Frage nach dem Alter der ganzen Anlagen als noch nicht spruchreif gelten.

Phrygisch-lydische Felsdenkmäler. Sicherlich jünger als die Hauptmasse der chetitischen Felsreliefs sind zahlreiche phrygische und lydische Felsskulpturen, die erst nach der Einwanderung der Phryger in Kleinasien aufgekommen sind und bis zum Untergange des lydischen Reiches (546) gedauert haben; wir mögen sie der ersten Hälfte des 1. Jahrtausends zuweisen. Zwei Arten lassen sich unterscheiden, eine, die figürliche Darstellungen bevorzugt, und eine, die sich mit ornamentalem Schmuck begnügt. Da gelegentlich beide Schmuckweisen vereinigt erscheinen (s. u.), wird ein durchgreifender Altersunterschied kaum anzunehmen sein, wenn auch im allgemeinen die Reliefdenkmäler älter sein dürften.


180. Kappadokisches Grab in Terelik kalessi. Kannenberg.

Zur ersten Art gehören eine Anzahl großer Gräber, die ebenso wie in Paphlagonien, bald in größeren Felswänden, bald in alleinstehenden Felsblöcken angebracht sind. Zu ihrem Schmucke werden vielfach Löwen





181. Arslan tasch bei Hairan veli in Phrygien.



182. Sog. Grab des Midas bei Doghanlu. (Jasili-kaja) in Phrygien.

verwandt, z. B. an dem Arslan-tasch („Löwenstein") bei Hairan-veli (Abb. 181), dessen ganzer Aufbau, die steigenden Löwen neben der Säule, einen deutlichen Anklang an die ähnliche Komposition der mykenischen Zeit (Abb. 273 f.) enthält. In anderen Gräbern treten Nachbildungen von Architekturen auf mit Säulen, Giebeln und mannigfachen Einzelformen, die dann mit Reliefs geschmückt zu sein pflegen.

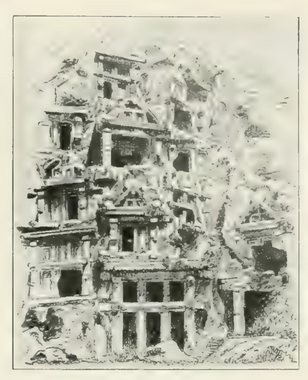


183. Arslan kaja (Löwenfels) bei Düver (Perrot).

Die zweite Gruppe umfaßt ornamentale Felsskulpturen, die am liebsten auf großen aufrecht stehenden Felsblöcken angebracht sind. Die Hauptformen sind, wiederum wie in Paphlagonien, der Fassade eines Giebelhauses entlehnt, aber innerhalb dieses architektonischen Rahmens breitet sich auf großer glatter Fläche ein lineares, einst durch Farben gehobenes Muster in ganz flachem Relief aus, das einem Kachelbelage, einem Teppich oder einer Matte ähnlich sieht. An Stelle der Tür erscheint eine Nische. Früher wurden auch diese Denkmäler für Gräber gehalten, so eine Gruppe solcher Felswände bei Doghanlu, unter denen das „Midasgrab", eine Felsfassade von 16 m Breite und 17 m Höhe (Abb. 182, Jasilikaja, „Bildfelsen") am berühmtesten ist. Allein es ist sehr fraglich, ob es sich nicht vielmehr um Heiligtümer und Bildnischen handelt; „Midas der Herr", wie er in der Inschrift heißt, war ein alter phrygischer Gott. Jedenfalls steht die Bedeutung als Heiligtum fest für den Arslan-kaja („Löwenfels") bei Düver (Abb. 183), der architektonische und bildliche Motive vereinigt und durch eine stehende



184. Felsbild der Kybele, sog. Niobe, bei Magnesia am Sipylos.

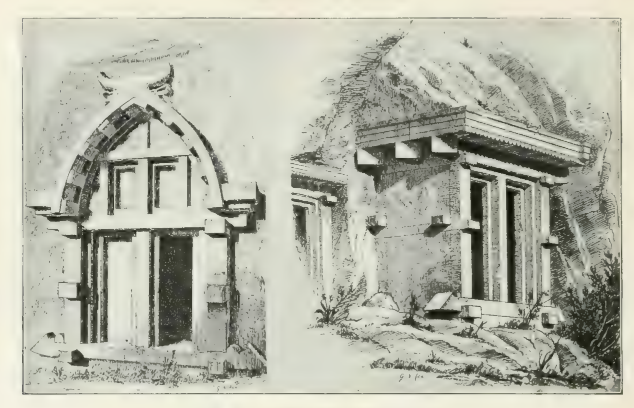


185. Felsgräber zu Myra. (Niemann.)

Figur der Kybele zwischen Löwen im Hintergrunde der Felsnische seine Bestimmung bekundet. Die phrygische, in den Bergen hausende Göttermutter, gelegentlich als „Mutter Kybele" bezeichnet, tritt öfter bald stehend bald sitzend an diesen Felsreliefs auf. Am bekanntesten ist das fälschlich für die versteinerte Niobe Homers (Jl. 24, 614ff.) ausgegebene kolossale Felsenbild der Kybele (heute: Böjük suret, d. h. großes Bild), das 8 m hoch, bei Magnesia 25 m über der Hermosebene gelegen, von einer steilen Wand des Sipylos herabschaut, von den antiken Anwohnern dem Sohne des Tantalos Broteas zugeschrieben (Abb. 184); es galt als das älteste Bild der Göttin. Hier fehlt die Ornamentierung der Wand. So oberflächlich die Darstellungen der stets von vorn dargestellten Göttin sind, so scharf und genau pflegen die Ornamente gearbeitet zu sein; bisweilen, z. B. in einem Fries in Kütschük-jasilikaja bei Doghanlu, glaubt man bereits griechische Einflüsse von der benachbarten ionischen Küste zu erkennen.

Diese Form der Felsheiligtümer setzt schon Bilderdienst voraus. In ältere Zeiten führen die Felsenthrone, die am liebsten auf luftiger Höhe dem unsichtbaren Gotte zum Sitze bereitet wurden. Das berühmteste Beispiel ist der „Thron des Pelops", auf einer schwer erklimmbaren Felsenkuppe des Sipylos, unweit der sogenannten Niobe, 250 m über der Ebene gelegen.

Lykische Gräber. Die dritte und jüngste Entwicklungsstufe der kleinasiatischen Felsgräber bietet Lykien dar. Dies Alpenland, das aus der Südküste Kleinasiens schroff ins Meer vorspringt, ist überreich an Gräbern. Zum Teil bedecken sie die steilen Felswände, bald als bloße schwer zugängliche Höhlen (Pinara), bald mit architektonischen Fassaden verkleidet (Myra, Abb. 185). Die Fassaden, soweit sie dem 6. oder 5. Jahrhundert angehören, weisen in Stein die Form hölzerner Blockhäuser auf. Auf einer Basis erhebt sich ein Riegelbau von starken Balken, meist einstöckig, mit einem flachen vorspringenden Dach abgeschlossen, das über einer Lage Rundhölzer eine nach außen verschalte Lehmschicht enthält (Abb. 186. 187). Auch in frei stehenden Gräbern kehrt dieselbe dem Hausbau entlehnte Holzarchitektur wieder (Abb. 188); die Flächen zwischen den Balken zeigen eine Art von Panelierung. Nicht selten erscheint über



186. 187. Lykische Felsgräber in Pinara.

der flachen Decke ein in ähnlicher Weise gezimmertes Dach mit ziemlich steilen, leicht gerundeten Seitenflächen (Abb. 186). Dieser Abschluß ist einer Lieblingsform freistehender lykischer Gräber entlehnt; in Abb. 189 rechts erhebt sich über einer Stufe ein zweistöckiger Bau, der im niedrigeren Erdgeschoß (Hyposorion) für die Leichen der Dienerschaft bestimmt war, im Hauptgeschoß als geräumiger Sarg (Soros) für die Familienglieder diente — denn die lykischen Gräber sind durchweg Familiengräber —, darüber endlich das hohe gerundete Dach stülpte. In besonderen Fällen werden die Flächen des Grabes, der Giebelseiten, des Daches und seines kielartig geformten Firstbalkens, mit Reliefs geschmückt, so z. B. in den dem 5. oder 4. Jahrhundert angehörigen Grabmälern des Merehi und des Pajava aus Xanthos (zur Form vgl. Abb. 186. 189). Erst allmählich tritt neben diese nationalen Formen des Grabes der griechische Giebel, zunächst noch in Verbindung mit lykischem Riegelbau, seit dem 4. Jahrhundert auch als Teil eines ausgebildeten ionischen Säulenbaues. Wenn dieser teilweise etwas altertümliche Formen aufweist, so ist das auf die benutzten Vorbilder zurückzuführen.



188. Felsgrab in Xanthos. (Scharf.)



189. Gräber in Xanthos. Links das Harpyiendenkmal.

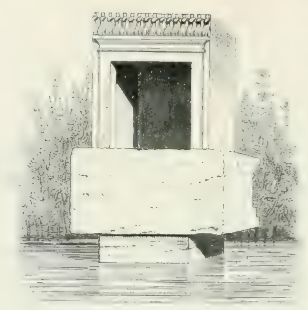
Lykien steht eben zu großem Teil im Banne der benachbarten ionischen Kunst, daher denn auch die reichen Reste lykischer Skulptur im Zusammenhange der gesamten griechischen Kunstentwicklung ihren natürlichen Platz finden werden.

Nur eine Form der lykischen Grabmäler, zugleich eine der ältesten (6. bis 4. Jahrh.), dürfte altkleinasiatisch sein und hat sich von dort wohl nach Syrien, aber auch nach Persien verbreitet. Es ist das seltene und vornehme Pfeiler- oder Turmgrab, dessen berühmtestes Beispiel das sogenannte Harpyiendenkmal von Xanthos darbietet (Abb. 189, links). Über einer Stufe ragt ein 6 m hoher viereckiger Pfeiler aus einem einzigen Block turmartig empor und hebt die mit einer kleinen Tür versehene Grabkammer hoch über den Boden (die Reliefumkleidung, jetzt in London, erscheint in der Abbildung bereits entfernt). Ein schweres, weit vorspringendes Dach bildet den flachen Abschluß, über dem einst eine figürliche Gruppe Platz fand. Diese Form hat wohl auch den Aufbau der freistehenden Grabhäuser (Abb. 189 rechts) beeinflußt, wie in Persien neben dem Turmgrab (Abb. 205) auch das Grab des Kyros (Abb. 204) steht.

4. Phönikien und Kypros.

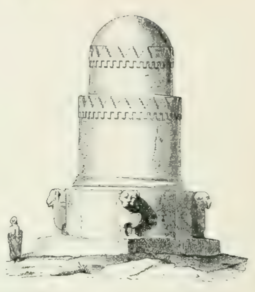
Von dem oberen Syrien, dem Chetiterlande, streckt sich südwärts ein schmaler aber fruchtbarer Küstenstreifen hin, dessen Mitte, längs dem Libanon, etwa seit dem 3. Jahrtausend die Phöniker bewohnten; ihre Städte, von Tyros und Sidon bis nach Arados, lagen teils am Strande, teils auf vorgelagerten Eilanden. Schon die Babylonier hatten, wie später die Assyrer, hier das Meer zu gewinnen gesucht; um die Mitte des 3. Jahrtausends sehen wir die Küste unter babylonischer Herrschaft, während daneben ägyptische Einflüsse zur Geltung kommen. So begegneten sich hier beide ältere Kulturen, und ihre vereinten Einwirkungen offenbaren sich in der Kunst der dort ansässigen Bevölkerungen. Diese waren selbst nicht allzu produktiv angelegt, ihr eigentlicher Beruf bestand vielmehr darin, die empfangenen Anregungen zu verarbeiten und über die See, auf die sie von der Natur hingewiesen waren, zu verbreiten.

Phönikien. Die semitischen Phöniker, die mit ihren Schiffen und ihrem Handel den ganzen damaligen Weltkreis umfaßten und überallhin neue Elemente nicht bloß der materiellen, sondern oft auch der künstlerischen Kultur verbreiteten, hat man bald mit den Juden im Mittelalter, bald mit den modernen Engländern verglichen. Jenen verwandt durch den rastlosen, schmiegsamen Handelsgeist, diesen beinahe ebenbürtig durch ansehnlichen Kolonialbesitz, waren die Phöniker mit Phantasie wohl nicht besonders begabt. Ihre technische Fertigkeit beweisen Fundamentmauern, aus riesigen Quadern aufgetürmt (Hafenbauten in Marathos [Amrith]); aus dem lebendigen Felsen gehauene Riesensockel, auf denen sich Tabernakel oder kleine Kapellen, die Behälter





190. Heiligtum von Amrith. (Renan.)



191. Grabturm zu Amrith in Phönikien. (Renan.)

göttlicher Symbole, erheben, wie z. B. die Tabernakel von Amrith (Abb. 190) mit ägyptischer Hohlkehle und Uräusschlangen darüber als Abschluß; Grabdenkmale wie das kreisrunde, scheinbar gewölbte ebenda (Abb. 191), das reicher gegliedert und mit Zahnschnitten und Zinnen nach assyrischer Art verziert ist. In diesen (übrigens nicht sehr alten) Bauwerken begegnen also ägyptische und assyrische Anklänge; eigentümliche künstlerische Begabung findet sich kaum. Die **Tempelanlagen** beschränken sich auf einen geschlossenen Hof mit einem Tabernakel darin. Von dem Heiligtume zu Byblos (Gebal) bietet uns eine römische Denkmünze (Abb. 192) eine ungefähre Anschauung. Der Tempel links ist offenbar eine griechische Schöpfung, echt phönikisch ist dagegen der große geschlossene Hof auf hohem Unterbau mit dem eingehegten Spitzkegel im Innern. Dabei sind die Pfeiler bemerkenswert; auch Säulen mit Pflanzenkapitellen, im Anschluß an ägyptische und kyprische Formen, sind nachweisbar; die schönsten Beispiele stammen freilich von Räuchergefäßen her, die über das erste vorchristliche Jahrtausend nicht hinausreichen (Abb. 193).

Einen höheren Anspruch erhebt der von phönikischen Bauleuten ausgeführte Bau des **Salomonischen Tempels** in Jerusalem (10. Jahrhundert). Auf weiter künstlicher Terrasse war er innerhalb eines großen Hofes mit drei Eingängen errichtet, selber von vorn durch

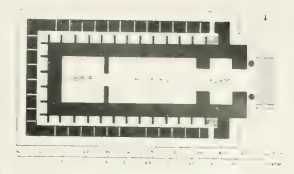


192. Tempel und Bätyl der Aphrodite von Byblos. (Nach einer Münze. (Donaldson.)



193. Räuchergefäß aus Tell el Mutesellim.

eine Treppe zugänglich (Abb. 194). Diese führte zur Vorhalle (Ulam); zwei hohe und dicke, von dem Tyrier Huram abi gegossene eherne Säulen, die mit einem Blütenkapitell endigten, standen neben oder in dem Eingang. Auf die Vorhalle folgte der Hauptsaal (Hekāl), ohne irgendwelche Säulengliederung. Die Wände waren von Zedernholz und mit Goldblech bekleidet, der Fußboden aus Zypressenholz, die Decke aus langen Zederbalken hergestellt. Eine Wand von Zederbohlen trennte das Hekal vom Allerheiligsten (Debir), das, für die Aufnahme der Stiftshütte und Bundeslade bestimmt, um die Hälfte niedriger war, aber einen Oberstock hatte. Dreistöckige Gemächerreihen, die dennoch zusammen nur die halbe Höhe des 30 Ellen (15¾ m) hohen Hekāl erreichten, umgaben an den Langseiten und hinten den Tempel, dessen Außenwände ohne sonderlichen Schmuck geblieben zu sein scheinen. Wenn etwa oberhalb der Umbauten Fenster angeordnet waren, so hätten wir hier ein Beispiel des von hohem Seitenlicht beleuchteten „ägyptischen" Saales (vgl. Abb. 85), der viel später in der Basilika eine glänzende Entwicklung finden sollte, nachweislich aber auf den S. 88f. behandelten „kleinasiatischen" Palastgrundriß vor allem in der Betonung der Längsachse zurückgeht, wie sich denn dieser Grundriß bis zu den christlichen Basiliken herab verfolgen läßt. Im Hofe stand außer dem großen ehernen Brandopferaltar auch das „eherne Meer", ein bauchiger Kessel, etwa 5 m im Durchmesser und halb so hoch, der auf zwölf ehernen Rindern ruhte. Anderes eherne Gerät vervollständigte die Ausstattung des Tempels, z. B. Kesselwagen, dergleichen sich mehrere in Kypros gefunden haben (Abb. 195). Alle diese Werke des Erzgusses werden jenem tyrischen Künstler zugeschrieben.



194. Der Tempel Salomons. Nach Smends Rekonstruktion.

Nicht günstiger als mit der Architektur verhält es sich im phönikischen Stammlande mit der Skulptur, wobei freilich wie bei der Architektur zu bedenken bleibt, daß hier der Boden, durch Völkerströmungen immer von neuem aufgewühlt, nur noch eine äußerst geringe Ergiebigkeit an Funden besitzt. Die wenigen größeren unter den ausgegrabenen Skulpturresten lassen selbständigen Formensinn vermissen. Die zahlreichen, übrigens niemals altertümlichen Sarkophage mit menschlich gestaltetem Deckel zum Beispiel ahmen die ägyptischen Mumienkästen nach, soweit sie nicht, wie der Sarg des Königs Eschmunazar von Sidon (vor 300), sogar in Ägypten gearbeitet und nur für den neuen Besitzer hergerichtet sind. Andere Reliefs zeigen den Einfluß altionischer Kunst. Deshalb konnten auch die Phöniker auf die monumentale Kunst anderer Völker keinen Einfluß üben. Dagegen wirkten sie auf das alte Kunsthandwerk in hohem Maße bestimmend ein. Sie machten den Bergbau gewinnreich, entwickelten den Verkehr in Metallen, führten auf ihren Schiffen neue Muster aus und ein und erweiterten die Kunstanschauung bei den Anwohnern des Mittelmeeres, besonders im 8. und 7. Jahrhundert, nachdem sie durch die Übermacht der Assyrer vollends auf das Meer hinausgedrängt worden waren. Selbst erfahren in einzelnen Zweigen des Kunsthandwerks, z. B. in der Metallarbeit mit Benutzung des kyprischen und kleinasiatischen Kupfers und in Anfertigung von Goldschmuck, in der Buntwirkerei,



195. Kesselwagen aus Kypros. (Furtwängler.)



196. Silberne Schale aus Amathus.

der Färberei (Purpur), später auch in der Glasbereitung, verschafften sie der heimischen Kunsttätigkeit neue Absatzquellen; ebenso häufig überbrachten sie die Werke älterer Kulturvölker, Töpferwaren, Fayencen und Metallarbeiten aus Ägypten, Gewebe mit reichen Mustern aus Babylon, Seidenstoffe und Schmucksachen aus Assyrien, in die dem Verkehr neu gewonnenen Landschaften. So findet sich überall, wo die Phöniker verkehrten, ein Mischstil, dessen erste Anfänge (um 1250) sich allerdings in die ägyptischen Werkstätten des Delta zurückverfolgen lassen. Assyrische und ägyptische Motive erscheinen unvermittelt nebeneinander, z. B. auf kyprischen Schalen (Abb. 196) und einer Silberschale von Palestrina im Museum Kircherianum in Rom, während in anderen Fällen die Gestalten in Körperhaltung und Bekleidung altgriechischer Weise folgen; jene Schale vereinigt zwei ornamental gehaltene Streifen ägyptischer und assyrischer Art mit friedlichen und kriegerischen Erzählungen in assyrisch-griechischem Mischstil. Auch in der Glyptik sind die phönikisch-palästinensischen Stämme durchaus abhängig, erst von den mesopotamischen Zylindern, dann von den ägyptischen Skarabäen und den runden kleinasiatischen Siegeln. Immerhin bringen sie es auch hier z. B. in dem Siegel des Schema aus Tell-el-Mutesellim (Abb. 197) oder dem des Asaph (Abb. 198), ebendaher, zu ganz achtungswerten Leistungen. Aber sie erscheinen durchweg als empfangender, nur selten, namentlich in formaler Beziehung, als gebender Teil; so haben sie nie eine wirkliche künstlerische Selbständigkeit erreicht, wohl aber eine unverkennbare Eigenart.



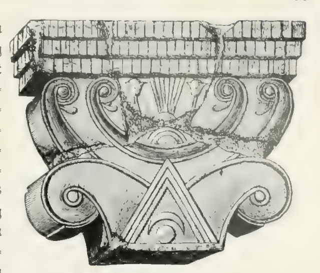
197. Siegel des Schema aus Tell el Mutesellim.

Kypros. In vielen Punkten ähnlich verhält sich die Insel Kypros, die einzige große Insel des östlichen Mittelmeeres, reich an Korn,



198. Siegel des Asaph aus Tell-el-Mutesellim

Holz und Kupfer, ursprünglich vielleicht von einer den Kleinasiaten verwandten Bevölkerung bewohnt. Auch hier fanden sich Einflüsse aller Art zusammen, in ältester Zeit babylonische und ägyptische, dann auch mykenische vom Westen, im letzten Jahrtausend wiederum assyrische und ägyptische, vielleicht zum Teil durch die Phöniker vermittelt, endlich auch griechische. So empfing Kypros eine Reihe verschiedener Anregungen, die es in eigentümlicher Kreuzung und Verflechtung auszubilden und mit einem gewissen heimischen Element zu verschmelzen bemüht war, das den kyprischen Werken wenigstens zu großem Teil ihren besonderen Stempel aufdrückt. Kypros ist künstlerisch, mit Phönikien verglichen, viel reicher und eigenartiger. Metallwerke wie die Silberschalen (Abb. 196), Goldschmuck, Glasarbeiten sind Kypros mit Phönikien gemeinsam. Speziell kyprisch sind gewisse Pfeilerkapitelle, die das alte Irisblütenmotiv in eigenartig reicher Umbildung aufweisen (Abb. 199), wie überhaupt die von ägyptischen Vorbildern der frühen 18. Dynastie angeregte Ausbildung der „kyprischen Palmette". Ganz besonders zäh hält man hier an alten Ornamenten und Formen fest. So erscheint auf Tongefäßen noch der heilige Baum zwischen zwei Tieren (Abb. 200). Zahllose Statuen und Statuetten, aus einem einheimischen weißlichen Kalkstein gearbeitet, zeigen einen bestimmten Lokalstil. Es sind durchgängig bekleidete Gestalten, die zumeist die Stifter von Weihgeschenken nach verschiedenem Stand und Beruf darstellen. Sie sind, wozu das weiche Material veranlaßte, in der Regel nicht fein ausgeführt und eintönig in ihrer geschlossenen Haltung, wegen ihrer rohen Rückseite fast mehr Reliefs als Rundbildern vergleichbar, zeigen aber in den Köpfen ein besonderes, von anderen Kunstweisen verschiedenes Gepräge. Das Gewand erinnert zuweilen an die ägyptische Weise (Abb. 201), aber häufiger erscheint die heimische Tracht, Chiton und Mantel (Abb. 202). Dem Stil nach reichen diese Statuen von der archaischen Zeit bis in die Zeit voll entwickelter Freiheit, wo die griechischen Vorbilder deutlich sind. Altertümlicher sind großenteils die zahllosen Tonfiguren, unter denen auch Götterbilder häufig sind, namentlich die vorderasiatischen Vorbildern entlehnte nackte Aphrodite. Aus der Masse der Dutzendarbeiten ragen nur einzelne Werke hervor. Griechischer Einfluß zeigt sich in ein paar reicheren Reliefs (z. B. Herakles und Geryoneus); eine wahre Musterkarte verschiedenartiger Vorlagen bildet ein Sarkophag aus Amathus (Abb. 203): mit griechischen Ziergliedern an dem krönenden Gesimse verbinden sich kyprisch gestaltete Irismotive (vgl. Abb. 199) an den Seitenpfosten mit einem Wagenzuge nach ionischem oder lykischem Muster an den Langseiten, auf den Nebenseiten teils nackte weibliche Gestalten, die mit den Händen die Brüste drücken, nach phönikischem Vorbilde, teils die charakteristischen Figuren des ägyptischen



199. Kyprisches Blütenkapitell. Louvre.



200. Tonkrug aus Kypros.

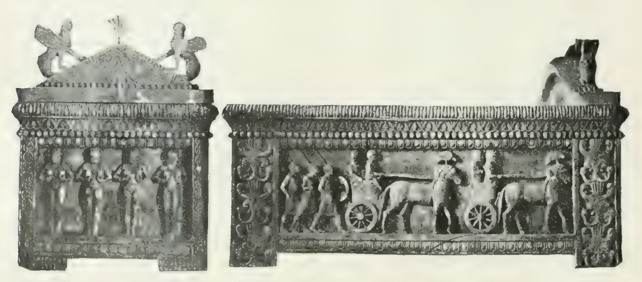


201. Statue aus Golgoi auf Kypros. New York.



202. Statue aus Golgoi auf Kypros.

Gottes Bes. So bleibt die kyprische Kunst, dem lebendigen Strom hellenischer Entwicklung örtlich und innerlich entrückt, noch in späteren Zeiten alten Überlieferungen treu und spielt im Altertume eine ähnliche Rolle wie die sizilische Kunst im Mittelalter. Auch diese dankte einer mannigfachen Kulturkreuzung Ursprung und Glanz, vermochte aber auf die italienische Kunst ebensowenig nachhaltigen Einfluß zu üben wie die kyprisch-phönikische auf die hellenische.



203. Marmorsarkophag aus Amathus auf Kypros. New York.

5. Persien.

Zwischen der persischen und babylonisch-assyrischen Kunst bestehen zahlreiche Berührungspunkte, ohne daß doch eine einfache Ableitung der jüngeren von der älteren Kunstweise möglich schiene. Die Abweichungen werden nicht etwa nur durch das geringere Alter erklärt. Seitdem die Perser als Welteroberer auftraten und ihre Herrschaft weit über die Stammesgrenzen hinaus trugen, öffnete sich ihre Phantasie in reicherem Maße fremden Einflüssen. Was sie in Ägypten, im syrisch-phönikischen Gebiet, besonders aber auf ionischem Boden schauten, wirkte auf ihre Kunst zurück, die das jüngste Glied in der Reihe der vorderasiatischen Künste darstellt. Eine Besonderheit bietet ihr reich ausgebildeter Säulenbau. Auch fremde Künstler beschäftigten die Perser: Werke des alten Goldschmiedes Theodoros von Samos (6. Jahrhundert) schmückten den Palast in Susa, die Tätigkeit eines Bildhauers Telephanes aus dem ionischen Phokäa für die persischen Könige Dareios und Xerxes (521—465) ist verbürgt; die Paläste des 5. und 4. Jahrhunderts sind in der Blütezeit griechischer Kunst entstanden, und Reste feiner griechischer Vasen sind dort, wenn auch nur vereinzelt, neben griechischen Bronzen zutage gekommen.

Wir unterscheiden drei Hauptgruppen von Denkmälern, die teils dem Gründer des Perserreiches Kyros (559—529), teils den achämenidischen Königen (seit Dareios, 521) angehören. Zwei Gruppen liegen in der Persis, östlich vom persischen Meerbusen, beide im Tale des Pulvār (Medos), durch das die Straße von Ispahān nach Schiras führt. In einer Talebene unweit des Dorfes Murghab darf man Pasargadä ansetzen mit dem Grabe und Palaste des Kyros; weiter abwärts, wo der Fluß in die Ebene Merodescht eintritt, liegt die Palastterrasse von Persepolis und die von den Königsgräbern bedeckte Felswand von Nakschi-Rustem. Die dritte Denkmälerstätte, Susa, neuerdings von den Franzosen (Dieulafoy, de Morgan) untersucht, liegt weitab gegen Nordwesten in der Landschaft Elam, etwa in der Breite von Babylon.

In einem Lande, heute ebenso reich an Gestein wie arm an Holz, kann eine fleißige Verwertung des Steinmaterials nicht überraschen. Um so auffälliger muß es erscheinen, daß die persische Architektur in ihrem Kern doch nicht vorzugsweise auf den Steinbau zurückgeht, Holz, Lehm und Ton vielmehr eine so große Rolle darin spielen. Dem Holzbau scheinen die überschlanken Säulen mit ihrem niedrigen Gebälk entlehnt, aus Lehmziegeln werden die Mauern aufgeführt. Das alles weist auf eine alte Tradition zurück, die wohl auf die medischen Bauten von Ekbatana, ja vielleicht auf noch ältere kleinasiatische, zurückgeht. Holz stand in jenen Landen reichlich zur Verfügung. Erst in Persien und Elam wurden die Formen des Holzbaues in Stein übertragen, wurde die mesopotamische Verkleidungstechnik für Stein- oder Fayenceplatten übernommen. Immer aber blieb die Verwendung von Holz, wie bei dem Salomonischen Tempel, eine technische Notwendigkeit für die Durchführung des Grundrisses. Erhalten sind fast ausschließlich Profanbauten, und es scheint persische Tempel überhaupt nicht gegeben zu haben. Dem persischen Feuerdienst genügten einfache Altäre, wie deren bei Nakschi-Rustem ein paar erhalten sind, nach oben verjüngte Felswürfel, an den Ecken mit Säulen, die durch einen Bogen miteinander verbunden werden, geschmückt, mit einem Zinnenkranze bekrönt, der die Feuerstätte umschließt. Das Alter dieser Anlagen läßt sich allerdings bisher mit Sicherheit nicht bestimmen.

Gräber. Unter den erhaltenen Königsgräbern lassen sich zwei Typen unterscheiden, der Grabturm und das Felsengrab. Dem ersteren gehört das Grab des Kyros bei Pasargadä an (Abb. 204), das von den Anwohnern als Grab der Mutter Salomons (Meschhedi-maderi-Suleiman) bezeichnet wird. Es stimmt mit Arrians Beschreibung des Kyrosgrabes überein. Inmitten eines einst auf drei Seiten von einer Säulenhalle umschlossenen Hofes (die Säulen



204. Das Grab Kyros des Älteren in Pasargadä.

glatt mit kanneliertem Torus als Basis) lagert sich ein wuchtiger Stufenunterbau, auf dem, von drei niedrigeren Stufen getragen, die tempelförmige Grabkammer sich erhebt, oberhalb des Gesimses mit einem Giebeldach aus einem einzigen großen Blocke bedeckt. Die baulichen Formen weisen die größte Einfachheit auf, was bei der Gesamthöhe von 10,70 m nur die Wirkung erhöht; die strengen Profile der Türumrahmung entsprechen der älteren ionischen Architektur. Überreste eines Baues in unmittelbarer Nachbarschaft werden dem Hause der das Grab bewachenden Magier angehören. Das Kyrosgrab ist nur eine besondere Variante des persischen (aber in ganz Kleinasien und bis Syrien hin verbreiteten) Grabturms, wie solche in Pasargadä selbst, in Natschi-Rustem (Abb. 205) und sonst erhalten sind. Sie enthalten nur einen einzigen hohen und hochgelegenen Raum. Die Ecken sind als vorspringende Pfeiler gestaltet, die Wände, in denen ornamentale Scheinfenster und eine ehemals durch eine Treppe zugängliche Tür (für den Innenraum) angebracht sind, werden oben mit einem Zahnschnitt bekränzt. Ein flaches, steinernes Dach bildet den oberen Abschluß. Es ist einleuchtend, daß diese Form nicht für das Grab erfunden, sondern dem Hausbau entlehnt ist.



205. Persischer Grabturm bei Nakschi-Rustem.

Die jüngeren Gräber der Achämeniden von Dareios an tragen einen anderen Charakter. Ähnlich den kleinasiatischen Grabfassaden (Abb. 182f. 185f.) sind sie in die Felswand hineingehauen. Während der König und seine nächsten Angehörigen, in Sarkophagen beigesetzt, in der unzugänglichen Grabkammer verborgen ruhen, ist die ganze Außenseite des Felsgrabes in eine zweistöckige Schauwand verwandelt. In der Felswand bei Nakschi-Rustem, etwa

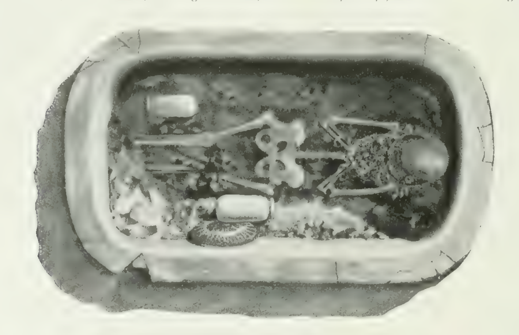


206. Felsgrab des Xerxes bei Nakschi-Rustem.

5 km von Persepolis, befinden sich drei solche Gräber nebeneinander, von der Ebene aus gerechnet die Gräber Dareios' II., Artaxerxes' I. und Dareios' I., dieses allein inschriftlich bezeichnet; daneben an der rechtwinklig vorspringenden Felswand das Grab des Xerxes (Abb. 206). Hier ruhten also die Könige des 5. Jahrhunderts. Da es an weiterem Platze mangelte, haben die Könige des 4. Jahrhunderts Artaxerxes II. und Artaxerxes III. ihre Gräber an dem Felsen über der Palastterrasse von Persepolis, anscheinend ein jeder oberhalb seines Palastes (Abb. 208, h und i), erhalten; ein südlich davon liegendes, unvollendetes Grab mag für den letzten Achämeniden bestimmt gewesen sein. (Die hier gegebenen Zuweisungen der Gräber rühren von F. C. Andreas her.) Alle diese Grabfassaden weisen die gleiche Anlage auf. Der Typus einer Palastfassade liegt zu Grunde. Das untere Stockwerk ist als hohe schattige Halle gestaltet. Zwischen zwei Eckpfeilern tragen vier schlanke Säulen ein nach ionischer Weise dreigeteiltes Epistyl mit Zahnschnitt darüber. Ein Fries schließt dies Stockwerk ab; in der Gräbergruppe des 5. Jahrhunderts ist er glatt, in den beiden jüngeren Gräbern mit schreitenden Löwen geschmückt. In der Mitte, oberhalb der Säulen, baut sich das obere Stockwerk auf. Ein langer,

bettartig gestalteter Thron, dessen Füße durch eine Querleiste verbunden sind, füllt den Raum; Querleiste und Thronschwinge werden von langen Reihen von Männern, den Vertretern der Völker des Reiches, gestützt (die Zahl wechselt nach dem Bestande der einzelnen Regierungen); die Füße krönen Protomen von sog. Einhörnern. Oben auf dem Throne steht links auf besonderen Stufen der König, rechts der Feueraltar, während in der Höhe das Bild des guten Gottes Ahuramazda und die Sonnenscheibe über der Opferszene schweben. Die gewöhnlichen Perser ruhten in wannenförmigen Sarkophagen, die in Erdgruben versenkt waren. Man gab der Leiche reiche Beigaben mit (Abb. 207).

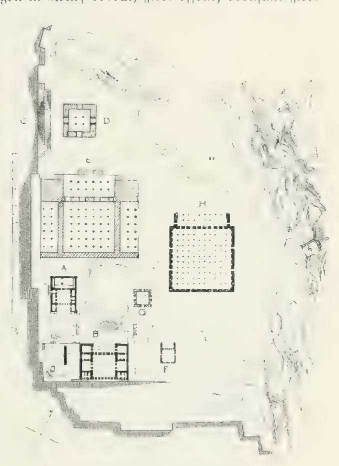
Paläste. Neben den Gräbern bilden die Paläste die hervorragendsten Zeugen der persischen Kunst. Wie in Assyrien wurden sie auf künstlichen Plattformen über die Ebene emporgehoben, und wie in Assyrien liebte es jeder König, einen neuen Palast (Apadhana) neben die Bauten der Vorgänger zu stellen und sich so einen selbständigen Ruhmestitel zu erwerben. Dieser Sachverhalt liegt deutlich in den oft beschriebenen und abgebildeten



207. Achämenidisches Begräbnis. Susa. (De Morgan.)

Palasttrümmern von Persepolis vor, die von den Anwohnern als Tachti-Dschemschid (Thron des Dschemschid) bezeichnet werden. Die Stadt lag in der Ebene am Austritt des Pulvär (bei Istachr), seine „Feste" aber legte Dareios etwas abseits unter der Steilwand des Gebirgszuges an (Abb. 208). Die Terrasse mißt 473×283 m. Das Material zu sämtlichen Bauten war neben den Ziegeln der Mauern ein grauschwarzer kristallinischer Kalkstein; nur einzelne Teile sind von weißem Marmor. Dareios selbst begnügte sich mit einem kleinen Palaste (A, „Tatschara", Abb. 208); hinter der wohl von 8 Säulen gestützten Vorhalle und dem überhöhten Säulensaale mit den Nebenräumen lagen gut ausgestattete Wohnräume. Zwei Türme flankierten die Vorhalle. (Die kleine südwestliche Treppe ist ein Zusatz Artaxerxes III.). Dem Dareios folgte als großartiger Bauherr sein Sohn Xerxes. Nahe der Südecke erbaute er den bedeutend stattlicheren Palast B, nach ähnlichem Plane wie A angelegt, nur daß der hintere Saal fehlte und dafür die Nebenräume reicher gestaltet wurden; vor der Eingangshalle lag eine Plattform mit einem Treppenaufgange jederseits. Aber dieser Palast genügte Xerxes' hochstrebendem Sinne nicht, sondern im Nordwesten legte er Hand an eine viel größere Prachtanlage. Vermutlich gehört dazu die weltberühmte Treppe C von weißem

Marmor, die 7 m breit und so bequem ist, daß mehrere Reiter nebeneinander die Stufen hinaufsprengen können. Ist sie auch nicht selbst mit dem Namen des Königs bezeichnet, so erscheint sie doch untrennbar von dem darüber gelegenen Torbau D, der inschriftlich auf Xerxes zurückgeführt wird, einem quadraten Bau mit viersäuligem Innenraum, dessen vier Tore sich nach allen vier Seiten öffneten; der Eingang ward nach assyrischer Art von geflügelten Stieren und Mannstieren (vgl. Abb. 163) umrahmt und bewacht. Wir erblicken hier das Vorbild der später so beliebten syrischen Tetrapyla. Das Tor zur Rechten führte zu dem großartigen Apadhana E, einer Weiterbildung der älteren persischen Paläste, insofern zu der aufgetreppten Vorhalle (die Wände der Treppe waren mit feierlichen Zügen in Relief bedeckt) zwei offene, ebenfalls zweischiffige Seitenhallen hinzutreten sollten. Die Säulen der offenen Hallen erreichten, wie man meint, die Höhe von 19½, die 36 weißen des Saales die von 17 m. Das Fehlen der Wände erklärt man gewöhnlich daraus, daß sie aus Lehmziegeln bestanden hätten. Allein der Bau ist nach Andreas vielmehr nie zu Ende geführt worden, wie das Fehlen aller Schuttmassen beweist, die doch die Paläste AFH völlig verschüttet haben, indem die Deckbalken mit ihrem starken Lehmbelag im Herabsturz alles überdeckten. Gegenüber den Riesenplänen des Xerxes erscheint der wahrscheinlich auf Artaxerxes I. zurückzuführende Palast F gar winzig, und auch von Dareios II. hat sich anscheinend nur der kleine Torbau G erhalten. Desto großartiger tritt Artaxerxes II. Mnemon (405—359) auf, wenn wirklich von ihm (und nicht nach einer verbreiteten, entwicklungsgeschichtlich sogar wahrscheinlicheren Ansicht von Dareios) der vielbewunderte Hundertsäulenpalast H herrührt, dessen Saal 68 m im Gevierte mißt. Der Grundriß ist einfacher und die Säulenstellung enger als in Xerxes' unvollendetem Palaste, doch zeigt sich hier dieser ganze persische Palasttypus in höchster Ausbildung. Von den assyrischen Palästen grundverschieden, eher an ägyptische Hypostyle erinnernd, bieten die hohen Hallen und großen Säle mit ihren schlanken und reichgeschmückten Säulen ein ganz abweichendes Bild. Endlich folgte noch der kleine Palast J des Artaxerxes III. Ochos in der Südecke, der unvollendet geblieben zu sein scheint. (Die Benennungen der Paläste nach Andreas.) Die große Menge der Säulen, die breiten Freitreppen, der dunkle Stein, aus dem die meisten Bauteile bestehen, machen die ganze Anlage von Persepolis zu einem Weltwunder: Tschihilmenare (vierzig Säulen) lautet der mittelalterliche Name (Abb. 209). Die Paläste wurden im Jahre 330 durch Alexander den Großen zerstört.



208. Die Palastterrasse von Persepolis.

In den Palästen von Persepolis läßt sich nach mehreren Seiten eine Entwicklung verfolgen. Die Säulen werden immer reicher ausgebildet, die Reliefs mildern den kraftvollen Stil der Xerxeszeit in den jüngeren Palästen zu einer geschmeidigeren, eleganteren Formensprache.

Im Hundertsäulensaal pflegt der König über einem mehrstöckigen Gerüste, das mit den Darstellungen der beherrschten Völker oder der Leibgarden geschmückt ist, unter einem Baldachin zu thronen, den Löwen und Einhörner schmücken. Diese Darstellungen, wie die ähnlichen an den Gräbern, weisen zurück auf die Reliefs von Mal Amir (S. O. von Susa), der Gegend, aus der vielleicht Kyros stammte (Abb. 210). Hier finden sich, hoch an den Felsen, lange Züge von menschlichen Gestalten in mehreren Reihen übereinander, zum Teil auch aufeinander zuschreitend. Auf dem einen Relief thront zu oberst ein König, dem zwei stehende, bärtige Männer Bericht erstatten, während dahinter ein Knieender offenbar ein tributpflichtiges Volk personifiziert. Manches in der Architektur der Bauten von Persepolis, z. B. die Hohlkehle, weist auf Ägypten, ebenso auch der Kopfschmuck des vierfach geflügelten Mannes in langem Gewande auf einem Pfeiler zu Pasargadä (Abb. 211). Die Inschriften der Pfeiler, ebenso wie die im



209. Ansicht der Paläste von Persepolis, vom Grabe Artaxerxes' II. aus.

Jahre 1877 weggemeißelte Inschrift über jenem Relief lauten „Ich Kyros, der König, der Achämenide". Man kann darin nur den älteren Kyros erkennen; der Bau, in dem der Pfeiler als Türpfosten stand, war wohl von Kambyses errichtet. In unmittelbarer Nähe liegt der Palast, in dem man mit Recht das Schloß des Kyros selber gefunden hat und dessen Pfeiler gleichfalls die Inschrift des Königs tragen. Sein Grundriß macht uns den Plan aller anderen Paläste Persiens verständlich und stellt sich selbst als eine Ausgestaltung des medischen Palastes von Ekbatana dar, dessen Beschreibung uns Polybios überliefert hat (Abb. 212). Zwischen zwei Türmen, die nach dem Vorbild der Grabtürme zu ergänzen sind, und in denen wir die eigentlichen Wohnbauten der älteren Zeit erkennen dürfen, die man so lange vermißt hat, liegt eine Säulenhalle, aus der man durch eine Tür in die lange Mittelhalle tritt, deren eine, zum Glück erhaltene Säule genügt, um zu beweisen, daß dieser Raum nicht nur höher als die Eingangshalle, sondern auch als die durch Mauern abgetrennten, aber an der Seite offenen Seitenhallen

war. Der Schaft der Säulen der mittleren Halle war glatt, Kapitelle sind hier so wenig wie am Kyrosgrab erhalten. Hinter der Mittelhalle mit den beiden niederen Seitenschiffen lagen weitere, im Dareiospalast kostbar ausgestattete Räume. Die ganze Anordnung erinnert einigermaßen an den Salomonischen Tempel, stimmt vor allem aber genau mit dem ältesten Typus der klein-



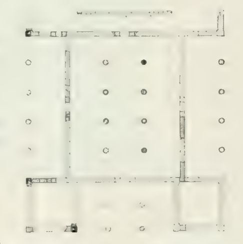
210. Felsrelief von Mal-Amir.

asiatischen Basilika überein. Wie die Verwendung der zwei persischen Säulenordnungen (S. 94) zeigt, ist diese basilikale Anordnung aber typisch für den Palast des Großkönigs. Wie sich die ägyptischen sog. Basiliken (S. 33) dazu verhielten, bedarf noch der Untersuchung. Die Paläste H, F (und E?) in Persepolis (Abb. 208) sind nichts anderes als der aus dem Gesamtbau zu Repräsentationszwecken ausgelöste mittlere Teil, die große Säulenhalle mit Vorhalle.



211. Der Pfeiler mit dem Bild des verklärten Kyros zu Pasargadä.

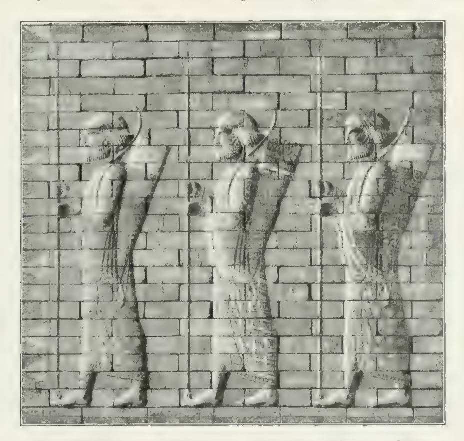
Neben dem für die Weltpolitik des persischen Reiches allzu abgelegenen Persepolis, das nur vorübergehend von den Königen bewohnt ward, gebührt der Rang der Hauptresidenzstadt Susa, das unter dem Randgebirge in der alten Kulturebene von Elam gelegen war. Auch hier hatte schon Dareios I. ein festes Schloß erbaut und es blieb der vornehmste Sitz seiner Nachfolger. Indessen die Schutthügel, die genauer untersucht worden sind, reichen nicht allzu hoch hinauf. Die architektonischen Reste gestatten kaum mehr als die Wiederherstellung des Palastes, den Artaxerxes II. über den Trümmern eines Baues des Dareios errichtet hatte. Der Palast erhob sich wiederum auf einer hohen Plattform und war auf drei Seiten von einer festen Wehrmauer umgeben. Eine Riesentreppe führte in den ersten Hof, den Säulenhallen mit Tierbildern als Schmuck begrenzten. Der Treppe gegenüber ragte wie in Persepolis ein großer Torbau empor und leitete über zum zweiten Hof, in dem der Thronsaal des Königs stand, ähnlich wie der des Xerxes in Persepolis (Abb. 208) angelegt. Zahlreiche überdeckte Räume schlossen sich, wie die jüngsten französischen Ausgrabungen gezeigt haben, an diese Höfe auf allen Seiten an. Die Säulen zeigen die gleiche reiche Form wie in desselben Königs Hundertsäulenpalast in Persepolis. Die Dekoration aber ward in Susa, im Gegensatz zu Persepolis, wo Reliefs vorherrschen, wesentlich durch bunt glasierte Ziegel hergestellt: eine Weiterführung der in Babylon und Assyrien verwendeten Dekorationsweise. Von den bekannt gewordenen Proben, einem Friese schreitender Löwen auf graugrünlichem Grunde zwischen einem Ornamentbande und einem Friese schreitender Krieger, je fünf durch einen Pilaster getrennt, auf grünlich blauem Grunde, fesselt besonders das letztere Werk unsere Aufmerksamkeit (Abb. 212 a). Der Widerspruch der älteren Kunst, die Gestalten halb im Profil, halb in Vorderansicht zu zeichnen, ist bis auf die Zeichnung des Auges beseitigt; die reich gemusterten Gewänder, straff angezogen, zeigen wenigstens an den weiten Ärmeln einen etwas freieren Faltenwurf. Die Lanze mit beiden Händen vor sich haltend, mit Bogen und Köcher bewehrt, schreiten die lebensgroßen „Unsterblichen", treffliche Bilder unerschütterlicher Soldatentreue, fest und sicher einher: bei aller Einförmigkeit ein imponierender Eindruck. Alle diese glasierten Arbeiten bekunden eine große technische Fertigkeit, eine geschickte Beschränkung auf wenige Formsteine und einen geläuterten Farbensinn. Sie offenbaren aber auch einen Fortschritt in der richtigen Wiedergabe des Lebens. Hat man dies als das Verdienst persischer Künstler anzusehen? Oder darf man sich erinnern, daß die Landschaft Susiana von alters her sich einer reichen einheimischen Kultur



212. Plan des Palastes Kyros' des Älteren zu Pasargadä. Der hintere Abschluß ist als unsicher fortgelassen. (Auf Grund von Dieulafoy nach v. Bissing-Schuler.)

erfreute? Sind doch aus der alten elamitischen Zeit Susas Reste glasierter Ziegel zum Vorschein gekommen. Näher liegt es, auch nach dem Gewandstil, griechischen Einfluß anzunehmen. Die Zeitverhältnisse und die mehrfach bezeugte Anwesenheit von Griechen am persischen Hofe (S. 85) sprechen dafür.

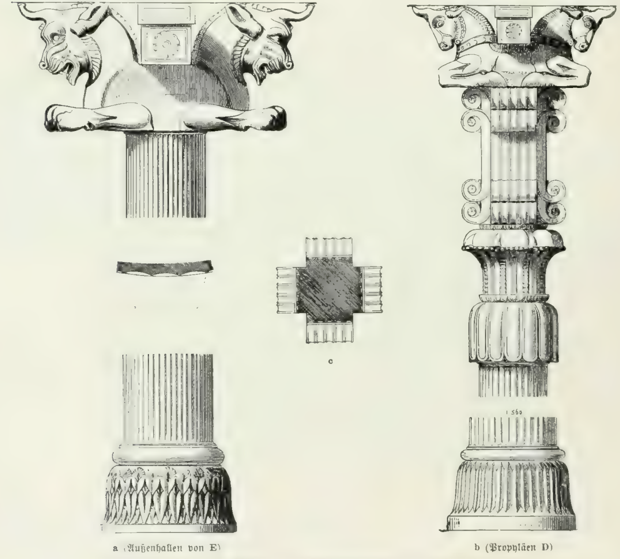
Architekturformen. Die persische Architektur trägt, wie bereits bemerkt, keinen einheitlichen Charakter. Der Grundriß des Apadhana ist eine Weiterbildung des „medischen" Hauses, das im Mitannireich, bei den Juden, Süd-Chetitern und seit Sargon auch bei den Assyrern Aufnahme fand — bei den beiden letztgenannten allerdings als Breithaus, nicht als Langhaus (vgl. S. 61). Die Portale mit ihren Mannstieren, wenn auch in besonderer Ausbildung, sind ebenso wie die Hauptmotive der Ornamentik (Zinnenkranz, Marienblümchen, Palmetten und



212a. Die „Unsterblichen", Reliefsiguren aus emaillierten Ziegeln. Susa. Louvre.

Knospen) der babylonisch-assyrischen Kunst entlehnt. Die reiche Verwendung bald von farbigen Reliefs (Persepolis), bald von glasierten Ziegeln (Susa) hat ebenda ihr Vorbild. Das Gebälk und die Türumrahmung, ferner der kräftige Eierstab, stimmen mit ionischem Kunstgebrauch überein, wobei freilich beachtet sein will, daß dieser auch altasiatische Elemente in sich aufgenommen hat. Die mit aufstrebenden Blattreihen geschmückten Hohlkehlen über den Türen weisen auf Ägypten hin. Ein ganz besonderes Gepräge geben dagegen der persischen Architektur die Säulen (Abb. 213). Ihre Basen haben die Gestalt umgestülpter Kelche, mit herabfallenden Spitzblättern in einfacherer oder reicherer Durchführung bedeckt; die überaus schlanken, etwa 12 Durchmesser hohen Schäfte sind fein und vielfach kanneliert (32—52 Furchen), ähnlich wie an frühionischen Säulen (Abb. 303. 338ff.); an den Felsgräbern erscheinen sie überall glatt wie im Palast des Kyros. Als Kapitell dienen zwei mit dem Rücken aneinander stoßende Vorderkörper von gehörnten Löwen („Einhörnern") oder meist von Stieren. Das Einhornkapitell (Abb. 213, a) findet sich nur im Palaste des Dareios (Abb. 208, A und Abb. 214, Rekonstruktion

von Schuler nach Dieulafoy und Angaben von Bissings) und in den Seitenhallen des großen unvollendeten Apadhâna des Xerxes (E). Die gleiche Art der Zusammensetzung erscheint an den Säulen sämtlicher Felsgräber, aber hier ist überall, auch schon am Dareiosgrabe, das Stierkapitell an die Stelle des Einhornkapitells getreten. Das Stierkapitell bleibt seit Xerxes die alleinige Form, verbindet sich nun aber an den Säulen der Mittelhallen regelmäßig mit dem Schafte vermittels eines dreiteiligen Zwischengliedes (Abb. 213, b). Über den Säulenschaft stülpt sich zunächst ein Blattüberfall, der an das ähnliche frühionische Glied (Abb. 303. 339. 341),



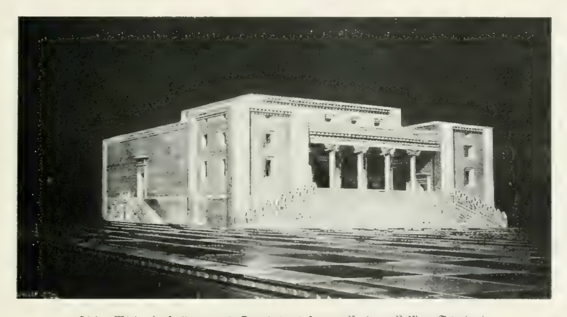
a (Außenhallen von E) b (Propyläen D)

213. Säulen aus den Palästen von Persepolis. (Vgl. die Abb. 206. 208.)

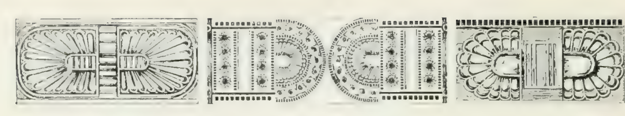
an chetitische und syrische Formen (Abb. 193) oder an das äolische Kapitell (Abb. 300) erinnert und dessen Vorbilder vermutlich aus der Toreutik stammen. Darüber steigt ein Palmkapitell nach ägyptischer Weise (Abb. 53) empor, für das es aber auch nicht an altgriechischen Parallelen (Delphi, Schatzhaus von Massilia) fehlt. Den Übergang von diesen runden Formen zu dem oblongen Stierkapitell bildet ein viereckiges Glied (Querschnitt: c), das nach allen vier Seiten aufrecht stehende doppelte Voluten vorschiebt, wie sie die assyrische Kunst liegend kennt (Abb. 154); auch hier kennen wir im Bereich der ionischen Kunst Parallelen. Dieses Übereinander verschiedenster Formen steigert freilich die Höhe der Säule — und das ist eben der eigentliche Zweck, da man die mittlere Halle, in der diese Säulenordnung, abgesehen von den „Propyläen", allein Ver-

wendung findet, basilikal über die anderen Säulenhallen alter Ordnung erhöhen will — und bringt eine reiche Wirkung hervor, läßt aber doch Mangel an Sinn für organisches Gestalten empfinden. Die Einsattelung zwischen den Hälsen der Kapitelltiere trägt ein leicht verziertes Querholz, das als Auflager für die Hauptbalken der Decke diente; die Decke selbst bestand aus Balken, die eine dicke Lehmschicht trugen. Die schlanken Säulen und die weiten Interkolumnien (9 m in E) weisen wieder auf eine ursprüngliche Holzarchitektur hin; manche Einzelform würde sich am besten durch Metallbekleidung eines Holzkernes erklären.

Mehrfach haben unsere bisherigen Betrachtungen uns bereits in das Gebiet griechischer Einwirkungen auf die älteren Völker des Orients geführt. An der Westküste Kleinasiens entwickelten sich seit langer Zeit diese wechselseitigen Berührungen, die Inselwelt des ägäischen Meeres bot die natürlichen Brücken zwischen Orient und Okzident dar. Die Umländer dieses Inselmeeres bilden das eigentliche Griechenland, das die vom Osten entlehnten Anregungen selbständig verarbeitet und mit reichen Zinsen heimzahlt.



214. Wiederherstellung des Dareiospalastes. (Nach v. Bissing-Schuler.)



a (Mykene, Elfenbein) b (Tiryns, Alabaster mit Glaspasten) c (Mykene, Porphyr)

215. Mykenische Friesornamente (vgl. S. 126).

B. Griechenland.

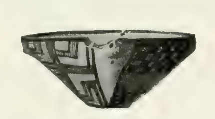
Weithin offen, allseitig erschlossen lag die griechische Welt, von allen Seiten die Inseln des ägäischen Meeres umgebend und nach Westen bis zu den Küsten Siziliens ausgreifend. Daß die älteren Bewohner dieser Länder in mehr oder weniger engem Zusammenhange mit dem Orient und mit Ägypten standen, ließen Funde und vereinzelte Nachrichten schon längst erkennen. Es hat aber das griechische Volk wie kein anderes verstanden, diese Abhängigkeit zu lösen und sich zu einer freien Selbständigkeit zu erheben. In dem Augenblicke, wo in den Hellenen das Bewußtsein erstarkte, menschliche Erkenntnis, menschliche Schönheit und menschliche Tugend seien ein Geschenk der gnädigen Götter und ihre Pflege ein Gottesdienst, als sie den Göttern wesentlich sittliche Züge aufprägten, da schlossen sie mit der Vergangenheit ab und öffneten der Bildung völlig neue Bahnen. Sie erzählten von ihrer Vergangenheit wie von einer fremden Welt.

So hat auch die griechische Kunst die Spuren des mühseligen Weges, den sie jahrhundertelang gegangen war, verwischt und weckt leicht den Eindruck, als wäre sie, wie Athena dem Haupte des Zeus, vollendet der Phantasie eines Künstlers entsprungen. Erfreut sich ein Volk einer lebendigen Kunst, so besitzt es nicht mehr die Lust und die Muße, den mühsamen, steinigen Weg, den es hat erklimmen müssen, zu prüfen. Selbst auf der Höhe angelangt, fesseln es bei dem Rückblick in die Vergangenheit nur ähnliche Höhepunkte. So ist erst in unseren Tagen in das Dunkel griechischer Vorzeit ein helleres Licht gefallen. Namentlich durch Heinrich Schliemanns und seiner Nachfolger epochemachende Entdeckungen sind wir über die Vorgeschichte der griechischen Kunst genauer unterrichtet worden. Sie erstreckt sich über das zweite, reicht sogar bis in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurück. Wir sehen hier im ganzen ab von den Spuren des Steinzeitalters, von denen oben (S. 4 ff.) die Rede war, nur wenige Bemerkungen mögen zur Anknüpfung genügen.

Paläolithische Reste fehlen im griechischen Gebiet bisher ganz; kaum zufällig, obwohl der Grund dafür nicht klar zu Tage liegt. Dagegen ist die Neolithische Kultur durch neuere Funde sehr stattlich vertreten, vor allem in Thessalien, das gleich dem übrigen nördlichen Gebiet der Balkanhalbinsel unter dem Einfluß des donauländischen Kulturkreises und seiner bunten Keramik steht (vgl. oben S. 8). Dimini (nahe bei Volo), die ansehnlichste der Ansiedlungen, ist vor allem reich an einem in schwarz, weiß und rot oder auch nur in einer Farbe kräftig gemusterten Geschirr, dessen teils gradlinige, teils aus Spiralen bestehende Muster wie bunte Teppiche wirken (Abb. 216). Diese Kultur ist bis nach Böotien zu verfolgen, wo sie sich z. B. in Orchomenos zeigt, weiter südlich fehlt ihre Spur, fehlen aber bis jetzt überhaupt zusammenhängende Kulturreste dieser Frühzeit; nur Kreta bietet wenigstens zahlreichere keramische Funde

aus den tiefsten Schichten der Paläste in Knosos und Phästos. Deren Formen gehören aber viel eher dem oben (S. 4ff.) charakterisierten west- und südeuropäischen Kreise an und sie entbehren der kräftigen Dekoration, verwenden hauptsächlich nur Einritzung und daneben Rot und Weiß auf dunklem Tongrund, alles in einfachsten gradlinigen Mustern.

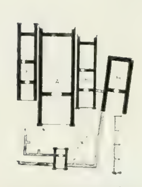
Über diese steinzeitlichen Kulturen lagern sich, auch wieder vielfach lokal unterschieden, die bronzezeitlichen. Das anschaulichste und eindruckvollste Bild einer solchen bietet uns allerdings nicht der europäische Boden, sondern Kleinasien; die vielfachen Beziehungen zu Griechenland aber, die wir hier finden, machen seine Besprechung an dieser Stelle wünschenswert.



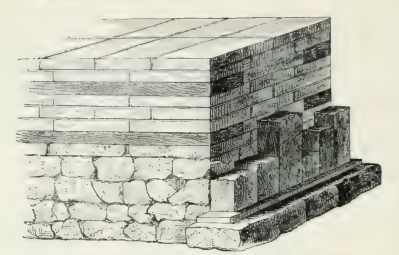

216. Steinzeitliches Tongefäß aus Dimini.

1. Troja.

Den altberühmten Platz Troja hat, nicht als erster, aber in Übereinstimmung mit der überwiegenden antiken Überlieferung Schliemann in dem nahe dem Hellespont ausgezeichnet günstig gelegenen niedrigen Hügel Hissarlik erkannt und aufgedeckt. Auf dem anstoßenden, breiter gelagerten Höhenzug dehnte sich die griechische Stadt Ilion aus; die ältesten Ansiedlungen lagen auf dem erstgenannten Hügel, ja haben ihn eigentlich erst geschaffen. Neun Schichten übereinander führen hier von der Urzeit bis in die römische Periode. Die unterste hat man, aber schwerlich mit Recht, noch der Steinzeit zurechnen wollen. 5 m höher begegnet die zweitunterste Schicht, selbst wieder in drei Entwicklungsstufen geschieden, so daß diese sog. „verbrannte Stadt“, in der Schliemann das homerische Troja erkennen wollte, von längerer Dauer gewesen sein muß. Es war nur eine kleine Burg, aber sie zeigt eine weit reichere Ausbildung als die älteste Anlage und gibt sich deutlich als der Bronzezeit angehörig zu erkennen (vgl. oben S. 6). Die geebnete Burgfläche umgeben dicke Mauern, in ihrem den eigentlichen Hügel verkleidenden Unterbau aus kleinen Bruchsteinen gebildet und stark geböscht, oben senkrecht aus Lehmziegeln aufgeführt, mit Türmen und engen Torwegen, die allmählich erweitert und kunstvoller angelegt wurden. Die hier angewandte Bautechnik ist in der ganzen alten Welt und zu allen Zeiten verbreitet: über einem Steinfundament, das die Erdfeuchtigkeit abhält, wird die Mauer aus ungebrannten Lehmziegeln errichtet, an gefährdeten Stellen wohl auch mit Holz geschützt, und gegen das Regenwasser oben durch eine Abdeckung, vermutlich einen hölzernen Wehrgang, gesichert. Die gleiche Bauweise, aber in besonderer Ausbildung, findet sich bei Wohnhäusern, deren Reste sich auf der Burg erhalten haben (Abb. 217); sie gehören der letzten Periode dieser zweiten Schicht an. Bei dem größten (A) ist die Technik noch sicher zu erkennen (Abb. 218). Auch hier steht die schwere 1,44 m dicke Lehmziegelmauer auf einem Sockel aus Stein; hölzerne Balken, unter sich verbunden, durchziehen sie in der Länge und in der Quere, und geben der Mauer Halt, die dann an den Enden durch etwas breitere senkrechte Holzbalken, die Vorläufer der späteren Anten, abgeschlossen, endlich durch einen Bewurf aus Ton gegen die zerstörenden Einflüsse der Witterung geschützt wurde. Ein Lehmestrich als Fußboden und ein vorspringendes



217. Häusergruppe Troja, zweite Ansiedlung. (Dörpfeld)



218. Mauerecke (Ante) von Lehmziegeln mit Holzbalken, von Bau A in Abb. 217. (Dörpfeld.)

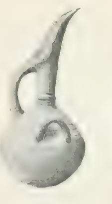
anscheinend flaches Dach aus Rundbalken mit einer starken Erdschicht darüber vervollständigen einen Hausbau, der den Grundriß des Megaron (vgl. Abb. 21) in klarster Ausbildung zeigt und dessen Grundelemente man in heutigen Hütten Kleinasiens und Persiens wiederfinden möchte (Abb. 219), nur daß sich im älteren Troja keine Spur von hölzernen Stützen findet und andrerseits in vielen Fällen das Megaron mit einem Giebeldach ergänzt werden muß. Der Hauptbau A enthält einen großen 10 m breiten Saal mit dem runden Herde und eine von zwei Seitenmauern umfaßte Vorhalle: es sind die bleibenden Grundzüge des griechischen Hauses und späteren Tempels, denen wir hier schon begegnen, im Gegensatz gegen das uralte weitverbreitete Rundhaus oder die abweichende Gestaltung kretischer Paläste (s. u.). Im Hause E ist die Hinterhalle gut erhalten, die wohl nur den Zweck hatte, durch ihren Vorsprung die Rückwand des Saales vor Regen zu schützen. Die Häuser B und E, mit doppeltem Gemach (Wohn- und Vorratsraum?), werden wohl für andere Mitglieder der Herrscherfamilie bestimmt gewesen sein. Alle drei Gebäude, nur durch schmale Luftdurchlässe voneinander getrennt, um die Mauern trocken zu halten, bilden ein Ganzes mit gemeinsamem Hof und gemeinsamem Torbau C, der schon die später übliche Form eines nach vorn und hinten sich öffnenden Propylon zeigt (vgl. Abb. 265, II. K.).

Die Masse des in der Schicht II und den darüber liegenden ärmlichen Schichten III–V in Troja gefundenen Tongeschirrs, zumeist noch ohne Töpferscheibe hergestellt und mangelhaft gebrannt, hat seinen Hauptschmuck in der kräftigen roten oder schwarzen Färbung; die spärlichen linearen Muster sind meistens eingeritzt und weiß ausgefüllt, seltener in mattem Weiß aufgemalt. Die Formen der Gefäße sind mannigfaltig, wenn auch oft etwas ungefüge; besonders beliebt sind Schnabelkannen und dreifüßige bauchige Kessel (Abb. 221 ff.), nicht selten sind auch hier Gefäße, die menschliche Gesichtszüge und sonstige Körperformen (Brustwarzen, Nabel) als Formelemente verwenden (Abb. 220 f.). Gewisse kleine platte Idole aus Stein (Abb. 223) kommen auch sonst, z. B. in Mysien, vor und scheinen bis nach Kreta hingewirkt zu haben. Neben **Bronzewaffen** sind Steingeräte selten, allerdings durch einige glänzend polierte Prunkbeile

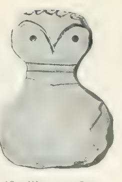


219. Modernes Bauernhaus in Persien. (Turm nach Dieulafoy)



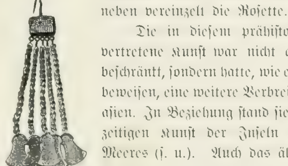


220—222. Tongefäße aus Troja.



223. Marmor Idol aus Troja.

aus dunkelgrünem Stein und blauem Lapislazuli prächtig vertreten. Silberne und goldene Gefäße (vgl. S. 6) sind vor allem in dem „Schatz des Priamos" vorhanden, der auch reichen Stirnschmuck, Ohrgehänge (Abb. 224), Armbänder, Nadeln umfaßt. Das Gold ist außerordentlich rein. Unter den Zierformen hebt sich die Spirale hervor (Abb. 225), daneben vereinzelt die Rosette.



224. Goldenes Ohrgehänge. Troja. Berlin.

Die in diesem prähistorischen Troja vertretene Kunst war nicht auf die Troas beschränkt, sondern hatte, wie einzelne Funde beweisen, eine weitere Verbreitung in Kleinasien. In Beziehung stand sie zu der gleichzeitigen Kunst der Inseln des ägäischen Meeres (s. u.). Auch das älteste kyprische Geschirr gleicht dem troischen (s. o. S. 83), ohne daß sich daraus notwendig Verwandtschaft der Bevölkerung ergäbe. In Troja selbst entwickelte sich in der VI. Ansiedlung eine neue hohe Blüte, in welcher die Burgmauer noch nach alter Weise mit geböschtem Unterbau, aber immer ausschließlicher aus fein, wenn auch unregelmäßig gefügten Steinen errichtet wurde, während das in Terrassen aufgebaute Innere mit ähnlich gebauten Häusern vom Megarontypus gefüllt war (vgl. Abb. 266). Die Keramik, der namentlich aus Orchomenos bekannten „minyschen" verwandt, ist durch feinen grauen Ton, sparsame, eingeritzte Ornamentik und elegante Formen ausgezeichnet. Import kretischer Vasen, vom spätminoischen Stile an, die dann auch an Ort und Stelle nachgeahmt wurden, geben eine Datierung dieser Schicht (vgl. unten) nach der Mitte des 2. Jahrtausends.



225. Goldenes Armband. Aus Troja. Berlin.

Die Ebene von Troja wird umgeben von großen aufgeschütteten **Grabhügeln**, welche die Griechen später einzelnen homerischen Helden zuwiesen (Abb. 226). Über einem kreisrunden, niedrigen Mauerring erhob sich der aufgeschüttete Hügel, der das Grab in sich schloß. Dergleichen Tumuli reichen vielleicht schon in die frühtrojanische Zeit hinauf, besonders



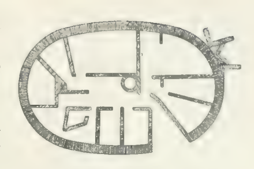
226. Sog. Grabhügel des Achilleus am Kap Sigeion.


227. Gewölbter Gang im Grabhügel des Alyattes. (Perrot-Chipiez nach Olfers.)

häufig werden sie aber in der Zeit der phrygischen Herrschaft, wie man sie denn auch im Peloponnes als Phrygergräber bezeichnete; in Attika benannte man sie nach den ebenfalls kleinasiatischen Amazonen. Sie finden sich auch in der thrakischen Heimat der Phryger und in der Landschaft Phrygien, z. B. in der Nekropole von Gordion (um 700). Die phrygische Sitte verbreitete sich weit über die Nachbarlandschaften **Lydien und Karien**; in **Lydien** bezeugt nicht bloß das sogenannte Grab des Tantalos bei Smyrna, sondern vor allem die umfangreiche Nekropole von Sardes am gygäischen See (Bintepé, „tausend Hügel") den Fortbestand dieses Brauches bis in das 6. Jahrhundert. Hier treten im Innern gemauerte Grabkammern auf, entweder mit großen Steinplatten, oder mit allmählich nach oben vorkragenden Steinreihen bedeckt; der noch heute 69 m hohe, im Durchmesser 355 m messende Grabhügel des Alyattes, des Vaters des Krösos (gest. 560), ein Werk, das den Vergleich mit den Pyramiden herauszufordern schien, enthält sogar einen Gang mit regelrechtem Keilschnittgewölbe (Abb. 227).

2. Die ägäische Kunst.

Ebenfalls durch Schliemanns Ausgrabungen lernten wir vor einem Menschenalter eine Kunstweise kennen, die sich aus dem Ganzen der Bronzekultur in bestimmter Weise heraushob und die man nach dem ersten Fundort als mykenische Kunst zu bezeichnen pflegte. Sie ließ sich mit hinreichender Sicherheit dem 2. Jahrtausend zuweisen. Hauptzeugen dieser geschlossenen Kunstübung waren die alten achäischen Fürstensitze Mykene und Tiryns in der Argolis, die Akropolis von Athen und Theben; Gräber und Burgen in Böotien, Thessalien, Kephallenia, Lakonien, dazu die sechste Ansiedlung in Troja schlossen sich nach und nach an. Für diese Gruppe mag der Name mykenisch in Geltung bleiben. Allein eine verwandte, wenn auch in manchen Punkten eigentümliche Kunstübung erstreckte sich in noch älterer Zeit über das ganze ägäische Inselmeer (Kykladenkunst). Vor allem aber haben die neuerdings von Italienern (Halbherr, Pernier und Genossen in Gortyn, Phästos, Hagia Triáda), Engländern (A. Evans und D. Mackenzie in Knosos, Bosanquet und Dawkins in Präsos und Palákastro), Amerikanern (Miß Boyd, Hall und Seager in Gurniá, Pseira, Mochlos) und Griechen (Hatzidákis in Tylisos) energisch durchgeführten Ausgrabungen in Kreta, dem hohen südlichen Riegel des griechischen Inselmeeres, so reiche Überreste einer ebenfalls älteren und ursprünglicheren Kultur zu Tage gefördert, deren Ausstrahlung wir eben in der „mykenischen" Kunst sehen, daß das ganze Bild wesentlich verschoben ist und der Name mykenisch als Gesamtname sein Recht verloren hat. Denn die kretischen Denkmäler der Bronzezeit reichen bis in das 3. Jahrtausend hinauf und stellen eine eigenständige, langdauernde und zusammenhängende Entwicklung dar, in der man nach Evans drei Perioden („früh-, mittel- und spätminoisch") zu unterscheiden pflegt; jede dieser Perioden zerfällt nach ihm wieder in drei Abteilungen. Erst in die spätere Zeit der ganzen Entwicklung gehören jene mykenischen Denkmäler. Somit hat man den Namen kretisch-mykenisch vorgeschlagen. Vielleicht ist es aber zweckmäßiger, für die Gesamtkunst dieser Vorzeit die rein lokale Bezeichnung ägäisch als die sämtlichen Umländer dieses Meeres mitumfassend zu verwenden; für die ganze kretische Entwicklung verwendet man neuerdings immer mehr den von



228. Ovalhaus in Chamäsi, Ostkreta.

dem mächtigen König Minos hergenommenen Namen minoisch.

Frühzeit (3. Jahrtausend). Etwa um die Wende des 4. und 3. Jahrtausends endigt für unser Gebiet die lange, vermutlich Jahrtausende umfassende neolithische Periode. Es beginnt die Bronzezeit, die sich im großen Ganzen über das 3. und 2. Jahrtausend erstreckt. Das dritte bildet eine Frühzeit, die neben manchen gemeinsamen Erscheinungen doch auch erhebliche lokale Verschiedenheiten darbietet, in Kreta, auf den Kykladen, auf dem Festlande.

Auf dem Gebiete der Baukunst ist jetzt durch Ausgrabungen die Erkenntnis gewonnen worden, daß die Rundhütte, welche vielfach die älteste Form der menschlichen Wohnung darstellt, auch im ägäischen Gebiet anfänglich geherrscht hat (vgl. S. 5). Das gilt sowohl für Kreta und die anderen Inseln, als auch für das Festland; nur in Thessalien und im prähistorischen Troja (S. 97f.) finden wir schon seit der Steinzeit den festen Typus eines rechteckigen Megaron (Abb. 21. 217). Der Sachverhalt liegt am deutlichsten im böotischen Orchomenos zu Tage, wo eine Anzahl von Schichten übereinander bloßgelegt worden ist. Die unterste Ansiedlungsschicht enthielt kreisrunde Häuser mäßigen Umfangs, die sich einst über einem Steinsockel in ziemlich hohem Kuppelbau aus Lehmziegeln von der Form erhoben, die uns aus den viel jüngeren mykenischen Kuppelgräbern (Abb. 269) geläufig ist. Auf die kreisrunden Häuser folgt in Orchomenos eine zweite Schicht mit Häusern von ovaler Grundform, die eine größere Ausdehnung erlaubte. Während diese Häuser in der Regel nur einen einzigen Raum enthalten, hat sich auf Kreta neuerdings ein Ovalhaus gefunden, 22 m lang und 14½ m breit, das eine ganze Anzahl verschieden gestalteter Einzelräume umschließt (Abb. 228); es gehört der „Kamáreszeit" (S. 102), d. h. den Anfängen des 2. Jahrtausends, an. Sehr früh treten neben die runden Häuser auch runde Gräber, als Nachbildungen von Wohnungen der Lebenden gestaltet. Sie zeigen eine ziemlich primitive Bauweise aus unbehauenen Steinen ohne Mörtel; kunstvollere Steinbearbeitung fehlt überhaupt noch in dieser Zeit. Kleine Gräber dieser Art sind beispielsweise auf Syros zum Vorschein gekommen, größere Rundbauten, bis zu 9,50 m Durchmesser, von denen einige gegen 200 Skelette umschlossen, im Süden Kretas, bei Hagia Triáda, Gortyn u. a. Die Glanzzeit dieser Kuppelgräber fällt freilich erst beträchtlich später.

In der Keramik scheiden sich die Wege. Auf den Kykladen finden wir zunächst noch einfarbig dunkle Gefäße, handgemacht, aber sorgfältig im Ton, mit gradlinigen eingeritzten Mustern, zu denen auch gerundete, spiralförmige treten, während gleichzeitig die Gefäßformen mannigfaltiger werden. Anders in Kreta („frühminoische" Zeit). Hier beginnt statt der Ritzlinie die Farbe ihre Rolle zu spielen und zugleich durch ein noch ziemlich unvollkommenes, bald aber immer verbessertes Verfahren Glanz anzunehmen (mißbräuchlich meist Firnis genannt): eine für die gesamte weitere Tonfabrikation hochbedeutende Neuerung. Zuerst sind es noch die alten gradlinigen Muster, die bald mit matter weißer Farbe auf glänzendem schwarzen Grunde, bald mit dunkler Farbe auf hellerem Tongrund aufgetragen werden, aber nach und nach werden, der bequemeren Pinselführung entsprechend, gerundete Formen, Kurven und einfache Spiralen beliebt; auch die Farben fangen an, reicher zu werden. Hand in Hand mit diesen Vervollkommnungen geht die Einführung der Töpferscheibe, die es ermöglicht, mit Hilfe feineren Tons dünnwandigeres Geschirr und regelmäßigere Formen herzustellen. So sind die wesentlichen Grundlagen der späteren griechischen Keramik gelegt.


229. „Karische" Idole. Marmor. Berlin.

Den Kykladen eigentümlich sind in dieser Frühzeit primitive kleine Marmorfiguren (Abb. 229), die in den dortigen flachen Gräbern gefunden zu werden pflegen. Sie stellen nackte menschliche, zumeist weibliche Gestalten dar, bald von fast formloser Roheit, bald mit übertriebener Andeutung der einzelnen Körperformen. Vereinzelt finden sie sich auch in Kreta, z. T. wohl als Importware von den Kykladen, z. T. aus dem dort heimischen Speckstein; auch in Euböa kommen sie vor.

Es fehlt nicht an Anzeichen, daß Kreta schon zu dem Ägypten des Alten Reiches Beziehungen unterhielt; darauf führen einzelne Gefäßformen, Idole und besonders mancherlei Siegel (z. B. aus der 6. Dynastie, Mitte des 3. Jahrtausends). Kreta bildet eben die natürliche Brücke nach dem Nillande; vgl. S. 41.

Mittelminoische Kunst (erste Hälfte des 2. Jahrtausends). Während die Kykladenkunst (s. o.) sich noch eine Zeitlang weiter entwickelt, auch zu dunkel gemalten Ornamenten auf hellem Tongrund übergeht, tritt Kreta noch stärker als in der vorigen Periode in den Vordergrund. Die neue Zeit zeigt sich hier besonders nach zwei Seiten, in der Baukunst und in der Keramik. Diese ist so charakteristisch, daß nach ihr gelegentlich die ganze Zeit den Namen Kamáreszeit führt; der Name rührt wiederum von dem ersten Fundorte dieser Vasengattung, einer Höhle am Südfuß des Idagebirges, her.

Die Keramik setzt die Richtung auf reichere Farbenwirkung fort. Auf glänzend schwarzem Grunde treten die Muster nicht mehr bloß in mattem Weiß, sondern auch in Gelb, Orange, Rot, Kirschrot auf, zunächst noch vorwiegend gradlinig, aber bald herrschen Kurven und Spiralen fast allein; in den eigentlichen „Kamáresvasen" füllen die mannigfachsten Ornamente fast den ganzen bald dunklen bald hellen Grund, indem der Hauptnachdruck auf eine reiche und möglichst harmonische Farbenwirkung gelegt wird, dabei aber auch die Zeichnung oft einen hohen Reiz und Reichtum entwickelt (Abb. 230). Neben Spiralen und ähnlichen linearen Formen spielen auch Pflanzenmotive ihre Rolle (Abb. 231), aber nie wird die Pflanze als Ganzes in ihrem natürlichen Wachstum dargestellt. Der Farbenreiz verbindet sich mit einer so hohen Vollendung der Technik, daß die überaus dünnwandigen Gefäße mit Eierschalen verglichen werden; auch der Reichtum der Formen wird immer größer, Henkelbecher und Tassen sind besonders beliebt. So bildet diese Kamáreskunst ein höchst eigentümliches und prächtiges Ganzes, das dem Kunstsinn und der Farbenfreudigkeit der Kreter ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Die ganze Art scheint ausschließlich kretisch zu sein, doch wurden manche Stücke ausgeführt. Da


230. Kamaresvase aus Knosos.


231. Kamáresvase aus Phästos.

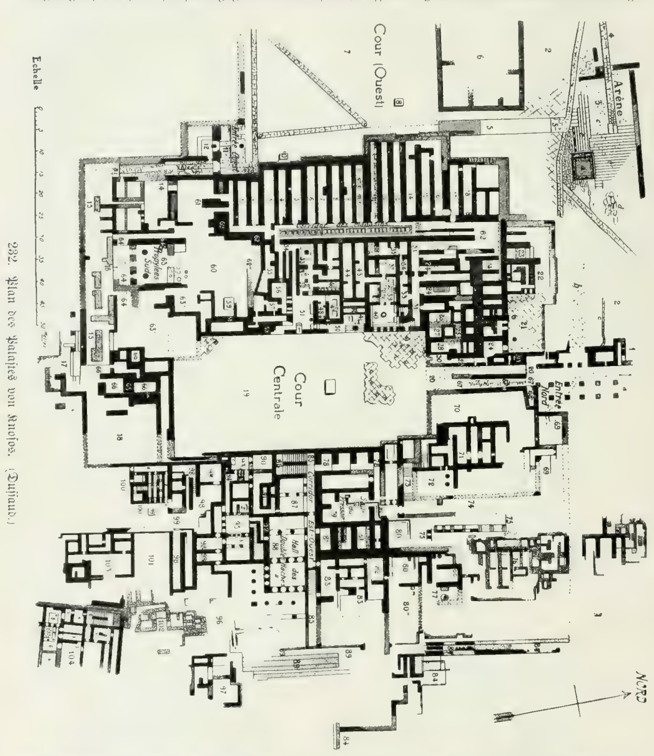
nun Scherben dieser Gattung unter ägyptischen Funden des späteren Mittleren Reichs, nach Einigen sogar schon der 12. Dynastie zu Kahun und Abydos vorkommen, ist damit eine ungefähre Zeitbestimmung (um 1700) gegeben.

Nicht minder bedeutend sind die Fortschritte dieser Periode in der Baukunst. Eine sorgfältige Bearbeitung der Bausteine und Herrichtung von Quadern greift Platz, wenn auch genauer Fugenschluß noch fehlt. Die rechteckigen Räume treten durchweg an die Stelle der älteren runden Formen; etwa gleichzeitig mit der Kamareskunst beginnt der Bau größerer Paläste. Möglich, daß die Palastbauten der 12. Dynastie in Ägypten darauf eingewirkt haben, wenigstens auf die Technik, denn der Grundplan ist ganz verschieden. Von den ältesten kretischen Palästen ist der größte, der des Minos in Knosos, ebenso wie der in Tylisos nur in geringen Resten, der in Phästos in größeren erhalten; die Überbleibsel genügen, um die Stattlichkeit der Bauten und die Ähnlichkeit ihrer Anlage mit den späteren Neubauten zu erweisen. Dieser neue Palastbau beginnt in Knosos etwa um 1700, in Phästos und dem benachbarten Hagia Triáda vielleicht ein Jahrhundert später, schon im Beginn der „spätminoischen" Zeit. Die Neubauten sind teils Ergänzung der älteren, teils Ersatz für zerstörte Teile. Da in beiden Bauzeiten die Hauptzüge der Anlage in Grundriß und Bauformen, im ganzen auch in der Technik, die gleichen sind, darf der ganze Palastbau hier zusammengefaßt werden; daß er sich mit der Zeit immer reicher ausgestaltete, ist selbstverständlich.

Kretische Paläste. Die Paläste sind im Sockel und an ähnlichen Stellen aus behauenen Quadern errichtet, sonst hauptsächlich aus Bruchsteinen und Lehm, mit Lehm- und Kalkmörtel verputzt; Türen und Tore hatten vielfach steinerne Pfosten, Schwellen und Stürze waren immer von Stein. Den Mittelpunkt des Palastes bildet regelmäßig ein großer gepflasterter Hof; im Palaste zu Knosos (Abb. 232, 19) ist er $52^1/_2$ m lang und halb so breit, in Phästos ist er zum Teil von Pfeilerreihen umgeben. Um den Hof ordnen sich die sehr mannigfaltig gestalteten Gruppen von Räumen, alle rechteckig, mit starker Neigung zu durchgehenden Richtlinien. Man unterscheidet Abteilungen für Männer und für Frauen, Säle, Wohn- und Schlafgemächer, Badezimmer, fast modern eingerichtete Aborte (93) (wie denn auch eine treffliche Kanalisation die Paläste durchzieht), dazu Haushaltungsräume und großartige Magazine im Untergeschoß (1—18). Die einzelnen Räume pflegen direkt miteinander verbunden zu sein; die größeren Gruppen von Gemächern werden durch durchlaufende Gänge voneinander geschieden. Daneben spielen Treppen eine bedeutende Rolle, und zwar nicht nur zum Ausgleich geringerer Höhenunterschiede (Abb. 233), sondern, ganz im Gegensatz zum späteren Altertum, auch schon in der Form des ausgebildeten, durch einen daneben gelegten Lichthof erhellten Treppenhauses, das die Verbindung zwischen den verschiedenen Stockwerken herstellte; von einem Oberstock sind auch sonst deutliche Reste erhalten, und vor allem waren die Abhänge des Hügels, auf dem der Palast lag, mit mehrstöckigen Anlagen besetzt. Dies gilt in Knosos namentlich vom Ostteile des Palastes; dort ist auch das beste Beispiel einer solchen Treppe (Abb. 232, 86, vgl. Abb. 234, F) erhalten, die in vierfacher Wendung mit sehr sanfter Steigung vom Hofe zu den unteren Stockwerken hinabführt, ein überaus stattliches Werk.

Die Mehrstöckigkeit hat ferner, wenn auch nicht sie allein, die Anlage zahlreicher Lichtschachte veranlaßt, die den Treppen, Gängen und Sälen Licht und Luft zuführen; sie bilden einen charakteristischen Zug der kretischen Baukunst. Ein solcher Lichtschacht (in Abb. 234 schraffiert) erhellt z. B. den Gang und die Galerie (E) neben jener Treppe; ein zweiter erscheint daneben im Erdgeschoß im Grunde des „Saales der Doppeläxte" (so genannt nach den in die Pfeiler eingehauenen Zeichen der Doppelaxt), der eine typische Form dieser kretischen Pfeilersäle aufweist (Abb. 232, 88. 234, A—C). Der Hauptraum B wird teils von festen

Wänden umschlossen, teils sind diese in Pfeiler aufgelöst, deren Zwischenöffnungen dem Licht, der Luft und den Menschen Zutritt verschafften, aber auch leicht durch Teppiche oder Türen verschließbar waren. Den geöffneten Wänden sind tiefere (C) oder schmalere (A) Säulenhallen vorgelagert, die sich ihrerseits gegen den Lichtschacht öffnen. In etwas veränderter Form liegt



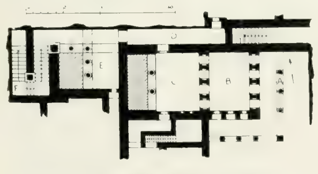
232. Plan des Palastes von Knosos. (Dussaud.)

ein solcher Saal in einer königlichen Villa vor, die in geringer Entfernung vom knosischen Palast aufgedeckt worden ist. Hier schließt der Pfeilerraum einer, doch wohl ins Freie geöffneten, Säulen- und dahinterliegenden Pfeilerstellung gegenüber mit einer besonders abgetrennten Nische für den Thron ab; offenbar ist es der Audienzsaal, der nach orientalischem Brauch außerhalb des Palastes lag. Hier wie in den anderen kretischen Sälen ist die regelmäßige Anordnung



233. Treppe vom Hofe zum Palasteingang in Phästos.

der Stützen quer durch den Saal statt der Länge nach charakteristisch. Einen anderen Raum intimerer Art bildet das sogenannte Throngemach, ebenfalls in Knosos (Abb. 232, 39). Aus dem großen Palasthofe geht es hinab in den Vorraum A (Abb. 235), und von diesem durch eine doppelte Tür in das Gemach B. Ringsum stehen Wandbänke, in der Mitte aber ein steinerner Thron von charakteristischer Form (Abb. 236). Dem Throne gegenüber liegt auch hier ein Lichtschacht mit einer Säulenreihe; ein paar Stufen führen in die durch ihn gebildete Vertiefung



234. „Saal der Doppeläxte" in Knosos. (Nach Evans u. Dörpfeld.)



235. „Throngemach" in Knosos. (Nach Evans.)



236. Steinerner Thron in Knosos.

hinab, die vielleicht auch als Baderaum diente. Ein Ruhegemach schließt sich dem Thronzimmer an; die benachbarten Räume scheinen für die Frauen bestimmt zu sein.

Die Paläste umschlossen aber nicht bloß Prunk- und Wohngemächer, sondern auch Arbeitsräume für Kunsthandwerker verschiedener Art, sowie umfangreiche Magazine, in denen sich die Vorräte und Schätze der alten Fürsten bargen. Zu Knosos z. B. führt ein Gang im Westteile des Palastes (Abb. 232, 62) an einer langen Reihe schmaler, langgestreckter Räume (1—18) hin, die gewaltige Tongefäße bergen und im Fußboden mit verborgenen Behältern versehen sind: diese sind in sinnreicher Weise mehrfach übereinander angebracht, so daß sie wohlgeeignet waren, Kostbarkeiten räuberischen Händen zu entziehen. Ein solcher Schutz war um so erwünschter, als diese altkretischen Paläste jeglicher Befestigung entbehrten: ein sprechendes Zeugnis für die Sicherheit, in der das meerbeherrschende Inselvolk sich äußeren Feinden gegenüber fühlte, und für den inneren Frieden, dessen sich die einzelnen Fürstenhöfe erfreuten.

Eine Besonderheit der kretischen Paläste sind ferner Torbauten, welche unmittelbar in den Palast führen (Abb. 232, 65); in dem späteren größeren Torbau in Phästos, zu dem die Treppe Abb. 233 emporführt, folgte auf eine äußere und innere Säulenhalle mit Türwand dazwischen wieder ein kleiner unbedeckter Lichthof, so daß ein solcher Eingang doch auch an die ganz frei liegenden selbständigen Propyläen erinnert, die wir säulenlos schon in der 2. Ansiedelung von Troja fanden (Abb. 217) und die wir in den festländischen Burgbauten (Abb. 265) wiederfinden werden. Dabei herrscht eine Vorliebe für ungrade Stützenzahl, eine oder drei, so daß nicht ein mittlerer Eingang, sondern zwei oder vier nebeneinander entstehen. Außerhalb des Palastes pflegen Außenhöfe zu liegen, die mehrfach mit theaterartig ansteigenden Treppen ausgestattet sind; sie waren vermutlich zu Versammlungen und zu Schaustellungen, Kämpfen, Tänzen, Stierspielen, wie wir sie auf den Wandgemälden der Paläste erblicken, bestimmt (Abb. 232, 3).



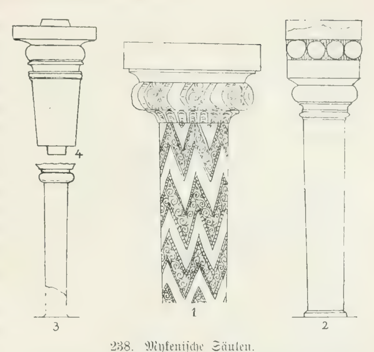

237. Kretische Häuser. Fayence. Aus Knosos.

Endlich enthalten die Paläste zu Phästos und Knosos auch kleine Kapellen, z. T. noch mit der ganzen Ausstattung heiliger Geräte und Weihgeschenke versehen. Auch die Geburtsgrotte des Zeus auf dem Berge Dikte mag als gefeierter Kultplatz erwähnt werden; erst später ward sie durch die Zeusgrotte auf dem Idagebirge in Schatten gestellt.

Außer den Palästen haben sich auch mehrfach einfache Häuser erhalten, teils in Kreta (Zakro, Gurnia, Palästastro) teils in Melos (Phylakopi). Alle Räume erscheinen auch hier rechteckig, in mannigfaltiger Zusammenstellung; in Melos und in Gurnia überrascht ein größeres Haus mit einem Saale, der nicht den Typus der kretischen Pfeilersäle, sondern des alttrojanischen (Abb. 217) und festländischen (Abb. 265) Megaron aufweist: Saal mit Herd und offener Vorhalle (s. u.). Die äußere Erscheinung kretischer Häuser erhellt aus Fayenceplättchen eines Mosaiks, die verschiedene Baulichkeiten abbilden (Abb. 237). Auch hier finden wir mehrere Stockwerke übereinander.

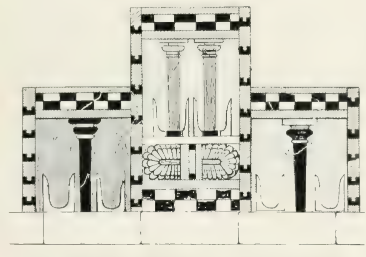
Zu den bemerkenswertesten Zügen der kretischen Baukunst gehört der häufige Gebrauch der Säulen. Wir finden sie neben den Pfeilern als Träger des Gebälkes in Torgebäuden, in offenen Hallen, an Treppen, im Innern von Sälen. Die zweite Ansiedlung von Troja (Abb. 217) kannte die Säule noch nicht. In der chetitischen Kunst trat uns, aber erst später, ein ähnlicher Gebrauch der Säulen bei Eingangshallen entgegen (S. 62ff.); die ausgiebigste Verwendung der Säule ist schon der altägyptischen Architektur eigen, und vielleicht kam von dort der Anstoß auch hierfür nach Kreta. Allein die Bildung der ägyptischen und der kretischen Säule

ist völlig verschieden; dort handelt es sich um steinerne Säulen mit Pflanzenmotiven im Stamm und im Kapitell, hier um ursprünglich hölzerne Säulen von anderem Wuchs und mit ganz abweichender Kapitellform, die auf flacher steinerner Basis ruht. Von steinernen Säulen hat sich in den minoischen Palästen nirgends der geringste Rest gefunden. Bei mancherlei Abweichungen im Einzelnen (Abb. 238) zeigen die in besonderen Fällen erhaltenen oder aus Spuren zu erschließenden Säulen stets eine **Verjüngung nach unten**, die man nach Analogie eines Pfahles erklären kann, die aber auch in den, aus einzelnen immer mehr überkragenden Steinen aufgebauten, Mittelstützen vorgeschichtlicher Rundhäuser (Talayots) der Balearen Vorläufer zu haben scheinen. Am Löwentor (Abb. 273) beträgt die Verjüngung 3 cm, und Wandmalereien aus Knosos (Abb. 239) stellen Gebäude dar, in denen solche Säulen eine bedeutende Rolle spielen (vgl. auch das Goldblech aus Mykene Abb. 240). Über großen Steinplatten (Orthostaten) erhebt sich hier ein Aufbau in drei Abteilungen. In allen erscheinen auf buntem Grunde verschieden gefärbte Säulen der genannten Art, und daneben weiße gehörnte Geräte, die im damaligen Kultus eine große Rolle spielen, z. B. als Träger der heiligen Doppelaxt. In der überhöhten Mittelabteilung tritt unter den Säulen ein Lieblingsstück der Ornamentik dieser Zeit auf (vgl. Abb. 215), wovon sich in Kreta wie in Tiryns und Mykene Proben gefunden haben; es ward anscheinend an verschiedenen Stellen der Bauten friesartig verwendet. Die knosische Malerei zeigt auch die zweite Besonderheit der kretisch-mykenischen Säule, das **Kapitell**, dessen bleibende Bestandteile aus einer Kehle und einem Wulste darüber gebildet werden (sonst vgl. Abb. 238); das klingt an gewisse frühdorische Kapitellbildungen an (Abb. 316. 331). Eine quadrate Deckplatte schließt das Kapitell nach oben ab. In der Säule



238. Mykenische Säulen.

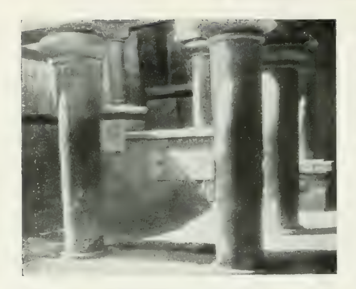
1. Vom sog. Schatzhause des Atreus in Mykene. 2. Vom Löwentor ebenda. 3. Von einem Elfenbeinrelief aus Menidi. 4. Elfenbeinsäulchen aus Spata.



239. Baulichkeit. Wandgemälde in Knosos. (Evans.)



240. Baulichkeit. Schmuck von Goldblech aus Mykene. Athen.

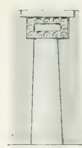


241. Hof mit Treppenaufgang aus dem Palast von Knosos. (Restauriert.

liegt eine bedeutsame Schöpfung der kretischen Kunst vor, von deren monumentaler Wirkung die an ursprünglicher Stelle erfolgte Herstellung des Lichthofes neben der großen Treppe in Knosos (Abb. 241) eine Vorstellung geben kann. Man hat auch eine zweite, nach oben verjüngte Säulenform angenommen (Abb. 242). Aber deren Vorkommen ist auf ein Steatitgefäß aus Hagia Triáda beschränkt (Abb. 252) und andere verwandte Darstellungen (Abb. 253) zeigen, daß es sich um hohe, an den Palastfronten aufgestellte Schmuckmasten handelt, die in diesem Falle nur in ihrem untersten Teile sichtbar sind.

Man darf wohl annehmen, daß in den neuen Palastbauten die Wandmalerei von Anfang an eine erhebliche Rolle gespielt hat; die Mehrzahl der erhaltenen Malereien gehört aber jedenfalls erst der nächsten Periode an. Da überdies das meiste noch einer genügenden Publikation harrt, ist es einstweilen geratener, die gesamte Wandmalerei in der nächsten Periode zusammenfassend zu betrachten.

Bildende Künste. Der stärkste künstlerische Wandel, den wir in der kretischen Kunst beobachten können, vollzieht sich — wenn wir an Evans' Perioden festhalten — gegen Ende der mittelminoischen Zeit, es ist dies der Übergang zum reichsten Naturalismus. Man würde wohl richtiger den Einschnitt *vor* dieser neuen Entwicklung machen. Von diesen naturalistischen Werken nennen wir zunächst einige *eingelegte Metallarbeiten*. Sie stammen freilich nicht aus Kreta, sondern aus den mykenischen Schachtgräbern (s. u.), die unserer Zeit, etwa dem 16. Jahrhundert, angehören, ragen aber über den sonstigen Inhalt dieser Gräber so weit hinaus, daß für sie wie für einige andere gleich hervorragende Werke festländischen Fundortes die Herkunft aus Kreta mindestens sehr wahrscheinlich ist. Hierher gehört ein *Becher* von geschmackvoller Form aus massivem Silber (Abb. 243) mit angelötetem Fuß und angenietetem Henkel. Am Halsstreifen, der mit zierlichen Bändern von schwarzer Gußmasse und Gold eingefaßt ist, kehrt in dreifacher Wiederholung die in Gold eingelegte Darstellung eines flachen Kübels mit Pflanzen wieder; andere freilich wollen darin einen Altar mit Zweigen erkennen. Die kunstvolle Art der Arbeit und die dadurch erzielte Farbenwirkung tritt uns in verstärktem Grade an einigen *Dolchklingen* von Erz mit eingelegter Arbeit (Abb. 243a) entgegen. Vom dunklen Grund heben sich die Bilder, die in Gold, Silber, Weißgold, Schwarz eingelegt sind, glänzend ab; sie wirken ebenso durch ihre harmonische Farbenstimmung wie durch ihre frische Naturwahrheit. Die eilige Flucht der vom Löwen verfolgten Gazellen, die lebendigen Bewegungen der Löwen und der gegen sie in vollem Waffenschmuck ausgezogenen Krieger sind charakteristisch



242. „Säule" von einem Steatitgefäß aus Knosos. Vgl. Abb. 252.



243. Silberner Becher mit eingelegten Verzierungen. Aus Mykene.

und individuell wiedergegeben. Noch feiner ist die Schilderung, wie schlanke Katzen durch das Papyrosröhricht am Rande eines von Fischen belebten Flusses Vögeln nachstellen. Ähnliche Szenen kommen auf kretischen Wandgemälden vor (vgl. Abb. 249), auch bieten ägyptische Darstellungen die Parallelen (Abb. 107) und erinnern von neuem an die Beziehungen, die Kreta mit dem Nillande verbanden.



243a. Dolch mit eingelegten Darstellungen aus Mykene.

Die lebensvolle Frische, die diese Werke beseelt, herrscht auch in zahlreichen kretischen Arbeiten in Fayence, einer vermutlich aus Ägypten stammenden Technik, mit ihrer zarten Farbengebung. Ausgezeichnet ist in ihrer Lebenswahrheit bei noch etwas herbem Stil die Reliefdarstellung einer wilden Ziege mit zwei Jungen, von denen das eine saugt (Abb. 244); nicht minder scharf beobachtet sind die Darstellungen der fliegenden Fische und Muscheln. (Über andere Fayencewerke dieser Zeit s. u. S. 112). Der gleiche lebendige Natursinn ist auch der charakteristische Zug in der Keramik dieser Zeit, allerdings nur in ihrem Übergang zur folgenden, der spätminoischen Epoche. Er bedeutet zugleich einen völligen Bruch mit der ornamentalen Farbenfreudigkeit der vorhergehenden Kamáreszeit, begnügt sich mit wenigen Farben, hell auf dunklem Grund oder umgekehrt, und ist bestrebt, die natürlichen Pflanzenformen, die in freier Anordnung über den Grund verteilt werden, mit nur leichter Umwandlung wiederzugeben; besonders beliebt und charakteristisch sind schlanke Lilien und Iris (Abb. 245), aber auch andere Pflanzen erscheinen in naturgetreuer Nachbildung und ein ganz neues Gebiet wird der Kunst erobert, indem die Tiere des Meeres in überraschend treuen Bildern auf die Gefäße leicht und zunächst ganz ohne Rücksicht auf Symmetrie hingeworfen werden (Abb. 246). Tintenfische und ähnliche Tiere, Schnecken und korallenartige Gebilde füllen diese Zeichnungen, denen eine beim Tauchen ins Meer (vielleicht beim Schwammfischen) erworbene eigene Anschauung zu Grunde liegt. In ihnen zeigt sich



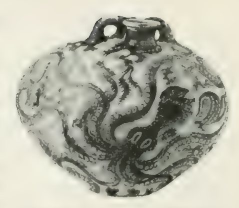
244. Wilde Ziege mit Jungen. Fayencerelief. Aus Knosos.



245. Vase mit Lilien aus Knosos.

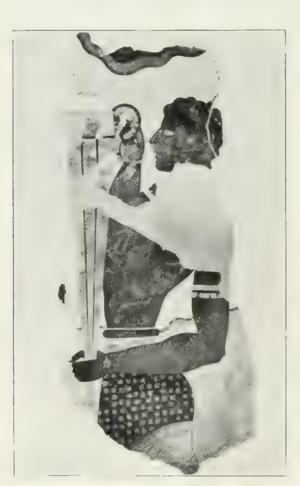
das Naturgefühl dieses Stils auf seiner Höhe.

Spätminoische Kunst (zweite Hälfte des 2. Jahrtausends). Der Übergang von der vorigen zu dieser Periode ist im Gegensatz zu dem viel einschneidenderen Übergang zum naturalistischen Stil ein allmählicher. Es ist die Zeit, wo in der Argolis die Paläste von Mykene und Tiryns entstehen. In Kreta gehören der Palast in Hagia Triáda und der neue Palast in Phästos (S. 103) dem Beginn unserer Periode an, an dem knosischen Palaste wird weitergebaut und umgebaut; so werden die „Königliche Villa" und das „Throngemach" (Abb. 235) unserer Zeit zugewiesen. Vor allem wird die ganze Ausstattung und Ausschmückung reicher und gewinnt um die Mitte der Periode, in der Zeit des sog. „Palaststiles", ihre vollste Entwicklung.



246. Vase mit Seetieren aus Gurniá.

Malerei. Hierher gehören an erster Stelle die **Wandmalereien**, deren Technik vielleicht aus Ägypten übernommen ist; die Beziehungen Kretas zu dem gleichzeitigen Ägypten der 18. Dynastie sind besonders lebhaft. Die Farben dieser Malereien sind ein helles Blau, Schwarz, Weiß, Gelb und Dunkelrot; Grün ist sehr selten. Neben bloß ornamentalen Dekorationen entfaltet sich an den Wänden ein großer Reichtum figürlicher und landschaftlicher Darstellungen. Feierlich wirken in Knosos einige sozusagen zeremonielle Bilder von stattlicher Größe und sorgfältiger Durchführung, unter denen der Gefäßträger (Abb. 247) schnell populär geworden ist, mit seiner gespannten Haltung, seinem schlanken Wuchs und dem feinen Profil, das eine Frische aufweist, wie sie die griechische Kunst erst in den letzten Stadien ihrer archaischen Entwicklung wieder erreicht hat. Die Figur findet ihre nächsten Genossen in einem ägyptischen Grabe aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, dessen Malereien gabenbringende „Keftiu", d. h. vermutlich Kreter, darstellen (vgl. oben S. 41). Lange Züge ähnlicher Figuren schmückten die Zugänge zu dem Westhofe des knosischen Palastes und geleiteten gleichsam den Eintretenden. Andere Bilder entwickeln größere Freiheit und Beweglichkeit: Kriegs- und Jagdszenen, Tänze mit lebhaft bewegten Gestalten; ganz besonderer Beliebtheit erfreuen sich Stierkämpfe und Stierspiele, wo männliche und auch weibliche Akrobaten sich über den Rücken des



247. Gefäßträger. Wandgemälde aus Knosos.



Bemalter Sarkophag aus Hagia Triáda.

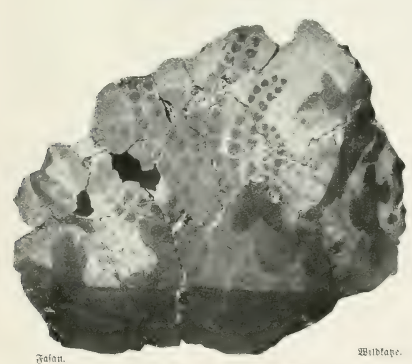
Kalkstein mit Stucküberzug.





248. Weiblicher Kopf.
Wandmalerei aus Knosos.

Stieres hinweg schwingen (vgl. Abb. 267). Hier ist alles auf den lebendigen Gesamteindruck, weniger auf die Einzelheiten, eingestellt. Die Bilder nehmen oft den Charakter von Miniaturdarstellungen an; das in Abb. 239 wiedergegebene Gebäude bildet den Mittelpunkt einer umfassenden Darstellung mit einer dichtgedrängten Menge von Zuschauern, rotbraunen Männern und weißen Weibern, die mit ein paar Farben in knappen aber sicheren Strichen keck auf den weißen Verputz der Wand gezaubert sind. Die Gesichtszüge der Weiber sind ohne Schmeichelei in voller Naivität wiedergegeben (Abb. 248); ihre Gewandung, die die Brust frei läßt und den reifrockartigen Rock gern mit Falbeln besetzt zeigt (vgl. Abb 250. 259 und Taf. V, 3), gibt die Mode der Zeit wieder. Die Männer sind meist mager und sehnig, aber in Haltung und Bewegung energisch; sie sind nur mit einem Schurz bekleidet. Besonders überraschend sind landschaftliche Bilder, mit deutlicher Bestimmtheit der Pflanzen und Bäume in ihrer Sonderart, z. B. eine Flußlandschaft mit Bäumen, darunter auch Palmen und Gebüsch, und mit einem Aal im Wasser (Knosos), Seebilder mit fliegenden Fischen (Phylakopi auf Melos), ein Gebüsch mit naturgetreuen Blättern, wo eine gierige Wildkatze einen ruhig dasitzenden bunten Fasan beschleicht (Hagia Triáda, Abb. 249). Der künstlerische Grundzug aller dieser Bilder ist eine erstaunlich scharfe Beobachtung und Wiedergabe der Wirklichkeit, sowie ein lebhafter Sinn für Leben und Bewegung. Eine erwünschte Ergänzung haben diese Wandbilder jüngst durch die Malereien eines jüngeren Kalksteinsarkophages erhalten, der bei Hagia Triáda gefunden worden ist (Taf. IV). Blauweißrote Ornamente von geregelter architektonischer Art bedecken die Füße des Sarges und rahmen die Kultszenen ein, die alle vier Seiten schmücken.



249. Wildkatze auf der Fasanenjagd. Wandmalerei.
Aus Hagia Triáda.



250. „Schlangengöttin".
Fayence. Aus Knosos.





251. Reliefgefäß. Speckstein. Aus Hagia Triáda.

Plastik. Die Plastik arbeitet in den verschiedensten Stoffen, in Stuck, Fayence, Elfenbein, Stein, Gold; auch sie trägt zur reichen Ausstattung der kretischen Paläste bei. Am seltensten sind Freiskulpturen, und die wenigen haben nur geringe Größe; trotz dem Vorbilde Ägyptens muß die lebensgroße oder Kolossalstatue den Kretern so wenig wie den Assyrern zugesagt haben. Am bekanntesten sind die (schon dem naturalistischen Stile angehörigen) Statuetten der „Schlangengöttin" von bemalter Fayence; in zeremoniöser Reifrocktracht, mit bloßer Brust, hohem Hut, von drei Schlangen umwunden (Abb. 250) war sie ebenso wie ihre Genossinnen in einer Kapelle des knosischen Palastes als Weihgeschenk aufgestellt. Daneben gehen einfache Tonfiguren her. Aber weit größer zeigt sich die kretische Plastik im Relief. Bemalte Stuckreliefs in hoher und flacher Erhebung schmückten neben den Malereien die Wände; ein Stierkopf in Hochrelief wird mit Recht als überaus lebendig gepriesen, die Darstellung eines Herrschers mit Pfauenfederkrone in Flachrelief zeigt eine durchgeführtere Darstellung der Muskeln als die Gemälde. Unter den Werken von Stein ragen die Gefäße von Speckstein hervor; sie sind z. T. mit figürlichen Darstellungen geschmückt. So wird auf dem allein erhaltenen oberen Stück eines kleinen Gefäßes (Abb. 251) mit geradezu staunenswerter Energie ein dichtgedrängter Zug vorwärts eilender hagerer Männer geschildert, mit eigentümlichen Geräten über den Schultern, doch wohl ein Zug heimkehrender Schnitter. Sie folgen einem Führer in seltsamer Kleidung und singen zum Teil zur Begleitung einer ägyptischen Klapper (Sistrum). Die ganze Schar eilt mit einer Lebendigkeit vorbei, welche gar nicht schärfer hätte ausgedrückt werden können. Etwas gehaltener sind die auf vier Streifen verteilten Stierspiele und Faustkämpfe eines etwa 0,45 m hohen Gefäßes (Abb. 252). Über die angeblichen Säulen dieser Darstellung vgl. oben zu Abb. 242; eines der dort herangezogenen Bildwerke, wieder ein solches Steatitfragment (Abb. 253) zeigt die Reste einer Prozession von Gefäßträgern, die vor einem (schräg ansteigenden?) Bau mit Schmuckmasten vorbei-



252. Steatitgefäß aus Hagia Triáda

zieht. Diese Gefäße waren auf einen Goldüberzug berechnet, der sich aber nur in einem Beispiel erhalten hat. Goldgeräte sind in Kreta, wohl infolge eingetretener Plünderungen, nur selten gefunden worden, jedoch tritt hier wiederum das griechische Festland ergänzend ein. Wenn in Mykene Formen aus kretischem Speckstein gefunden sind, die zur Herstellung dortigen Goldschmuckes (s. u.) dienten, so scheint dies auf Kreta als Sitz einer Goldschmiedezunft hinzuweisen. Es liegt daher nahe, wie bei den eingelegten Dolchen (S. 108 f.), so auch bei ein paar anderen Stücken von gleich außerordentlicher Vorzüglichkeit kretische Herkunft anzunehmen, zumal da Stil und Gegenstand ganz dazu passen. Hierher gehören die beiden goldenen Becher, die in einem Kuppelgrabe bei Vaphió (Pharis), südlich von Sparta, zum Vorschein gekommen sind (Abb. 254). In kräftigem Relief, in glänzenden Figuren, die sich vom gedeckteren Hintergrunde scharf abheben, und in lebendigster Darstellung wird eine Rinderherde vorgeführt. Auf dem einen Becher (Abb. 254a) nimmt ein Paar, Stier und Kuh, die Mitte ein; rechts ein eifersüchtig herbeikommender Stier, links einer, der sich unwillig von einem Manne am Hinterbein fesseln läßt. Der andere Becher (Abb. 254b) schildert, wiederum in symmetrischer Komposition, das Einfangen wilder Stiere und die für ihre Verfolger damit verbundenen Gefahren; der nach rechts davoneilende Stier erinnert stark an die fliehenden Tiere auf den Dolchklingen (oben S. 108), der im Netz sich überschlagende Stier zeigt ein sehr kühnes, freilich auch nicht ganz gelungenes Motiv. Man denkt bei dem Becherpaar, das zu den bedeutendsten Leistungen der kretisch-mykenischen Kunst zählt, unwillkürlich an den typischen Gegensatz friedlicher und



253. Steatitgefäß aus Knosos.



254 a. Goldbecher aus Vaphió. Athen.

254 b. Goldbecher aus Vaphió. Athen.



255. Kampf an einer Festung. Von einem Silbergefäß aus Mykene.

kriegerischer Szenen in der homerischen Schildbeschreibung. Noch unmittelbarer erinnert daran das Stück eines seither vervollständigten Silbergefäßes (Abb. 255), das auch aus Kreta stammen wird: Krieger mit Schleuder und Bogen sind in hügeligem Gelände ausgerückt, um ihre Festung gegen einen Überfall zu verteidigen, während die Weiber auf der Mauer jammern. Als Zeichen der Pracht, die im knosischen Palast herrschte, kann eine Platte („Spielbrett") gelten, die in kostbarster Weise aus Gold, Elfenbein und Bergkristall, hinterlegt mit Silber und Lapislazuli, zusammengesetzt und verziert ist. Reste eines ähnlichen Gerätes sind in einem der mykenischen Schachtgräber gefunden.

Ein hervorstechender Zug der kretischen Paläste ist die Einheitlichkeit der Anlage und der gesamten Ausstattung. Der gleiche Grundcharakter beherrscht alles. „Von den Säulen und Wänden angefangen, von den Prunkgefäßen aus Metall und Stein bis hinab zu dem bescheidenen tönernen Topfe ist alles in demselben einheitlichen wunderbar lebendigen Stil geschmückt" (Furtwängler).

Keramik. Die Keramik dieser Periode knüpft an die der ausgehenden „mittelminoischen" d. h. der naturalistischen Periode (S. 108f.) an, verliert aber mehr und mehr deren feines unmittelbares Naturgefühl. Der dunkle Grund tritt ganz zurück und alle Malereien heben sich in Braun oder Schwarz vom gelblichen Grund ab. Die Ornamente, namentlich die Pflanzenmotive, werden allmählich immer stilisierter und konventioneller, gewinnen aber doch im sog. Palaststil, der etwa im 15. Jahrhundert seine Blüte erreicht, einen großartigen Ausdruck jenes Prachtgefühls, das die ganze kretische Kunst dieser Zeit durchdringt (Abb. 256). Dabei ist es vor allem auf reiche durch Symmetrie gesteigerte ornamentale Wirkung abgesehen. Der Palaststil stellt den letzten Aufschwung der kretischen Keramik dar; die weitere Entwicklung fällt mit der „späteren mykenischen" Keramik (s. u.) zusammen.

Gräber. Die Gräber nehmen in dieser Zeit verschiedene Formen an. Sehr häufig sind es „Kammergräber", aus dem Felsen gehöhlt. Das Königsgrab in Sopata (Isopata), nicht weit von Knosos, umfaßt hintereinander zwei rechteckige Kammern, aus Quadern errichtet, die nach Art der tirynthischen Galerien (Abb. 264) durch vortragende Steinlagen eingewölbt sind. Die altüblichen (S. 101) Kuppelgräber, welche die für den Hausbau nicht mehr gebräuchliche Rundform bei den Wohnungen der Toten beibehalten, treten in Kreta an Wirkung weit zurück hinter dem, was etwa um dieselbe Zeit auf dem Festlande geleistet wird (S. 121). Die Leichen wurden oft in, bisweilen sehr schönen, Tonsärgen, seltener in Steinsärgen (Taf. IV), beigesetzt, deren geringe Länge nötigte, dem Toten eine der alten Hockerstellung verwandte Rückenlage mit angezogenen Knien zu geben.



256. Vase im Palaststil.

Etwa um 1400 wurden die kretischen Paläste, offenbar infolge kriegerischer Ereignisse, zerstört und geplündert, und die bisherige hohe Kultur der Insel geriet in allmählichen Verfall, ohne allerdings zu verschwinden. Inzwischen hatte sich

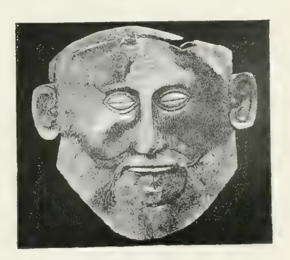


a b c

257. Plättchen von Goldblech aus den Schachtgräbern in Mykene. Athen.

eine parallele Entwicklung, die es jetzt zu verfolgen gilt, auf dem griechischen und asiatischen Festlande vollzogen.

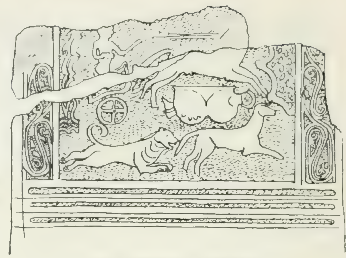
Frühmykenische Kunst (Mitte des 2. Jahrtausends). Die frühmykenische Kunst berührt sich zeitlich eben noch mit der mittelkretischen; man hat zwar Scherben aus den ältesten mykenischen Schachtgräbern für Reste von „Kamáresvasen" (S. 102) gehalten, es sind aber nur letzte junge Ausläufer dieser Technik. Diese Schachtgräber stellen für uns die ältesten Zeugen mykenischer Kunst dar. Innerhalb des Burgringes, dicht hinter dem späteren Löwentor, ist 8 m tief unter dem nachträglich aufgehöhten Boden eine Gruppe von sechs Gräbern aufgedeckt worden, die in den nach außen abfallenden Felsboden hineingearbeitet und zum Teil auch aufgemauert waren. Sie boten einen ebenso reichen wie überraschenden Inhalt dar und machten Homers „goldreiches" Mykene anschaulich. Gehören auch alle Schachtgräber der frühmykenischen Periode an, so lassen sich doch ältere und jüngere unterscheiden. Jene sind besonders reich an Goldschätzen; dazu gehören auch die, die wir oben für kretischen Import in Anspruch genommen haben (S. 108). Unter dem sonstigen meist ganz dünnen, eigens für das Grab gearbeiteten Goldgerät finden sich Becher in verschiedenen Formen, sodann in zweien der älteren Gräber mehr als tausend runde Goldplättchen, die zum Schmucke von Holzsärgen gedient zu haben scheinen (Abb. 257); sie stellen, vortrefflich dem Rund angepaßt, Schmetterlinge (a) und Tintenfische (c) dar, besonders aber Spiralornamente (b) in sehr verschiedenen sinnreichen und meistens geschmackvollen Verschlingungen. Spiralen und Buckel bilden auch die Lieblingsverzierung von Diademen, Binden, Brustplatten und ähnlichem Schmuckgerät, das bei aller Reife der Ornamentik sich doch wesentlich von der naturalistischen kretischen Kunst unterscheidet. Zwei der älteren Gräber haben einige männliche Gesichtsmasken von Goldblech geliefert, die nach weitverbreiteter, auch für Ägypten bezeugter Sitte über die Leichen gelegt wurden, unverächtliche Versuche, die Gesichtszüge der Verstorbenen individuell wiederzugeben (Abb. 258). Auch Formsteine für kleine Zierstücke haben sich gefunden, und zwar aus kretischem Speckstein, so daß auch hier wieder die Verbindung mit Kreta klar ist; Darstellungen der kretischen Doppelaxt und andere Gegenstände weisen in dieselbe Richtung. Geradezu kretischen Ursprung möchte man für einen



258. Maske von Goldblech aus einem Schachtgrabe in Mykene. Athen.



259. Goldring aus Mykene.



260. Grabplatte aus Mykene.

Goldring (Abb. 259) annehmen, der eine Kultszene darstellt; die Tracht der Frauen und die heilige Doppelaxt sind kretisch.

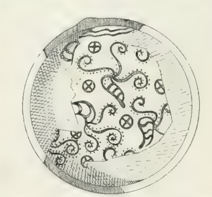
Zu den Schachtgräbern gehören auch **Grabsteine mit ganz flachen Reliefs**, die sich einst über den einzelnen Gräbern erhoben. Auf einem von ihnen, dem besten (Abb. 260), sprengt oben ein Mann zu Wagen über einen gefallenen Krieger hin, während unten ein Löwe eine Antilope verfolgt. Die Lebendigkeit dieser Schilderung und der gestreckte Schwung des Löwen sind Züge, die in der kretisch-mykenischen Kunst überall wiederkehren (vgl. Abb. 243 a), aber die Vortragsweise verrät ebenso den einheimischen Künstler wie das Ornament.

Endlich wurden in den Schachtgräbern bemalte Tonvasen gefunden. Neben einzelnen späten Ausläufern der kretischen Kamáresware (S. 102) und Beispielen alteinheimischer Mattmalerei (S. 101) herrscht in der Hauptsache das in Kreta gefertigte oder davon abhängige Geschirr, in dem neben verschiedenen linearen Mustern, besonders Spiralen, Motive aus dem Seeleben beliebt sind, Seepflanzen (Abb. 261), Muscheln und Polypen mit begehrlich sich streckenden Fangarmen (Abb. 262). Alles schließt aufs engste an den in Kreta entwickelten Naturalismus an (S. 108).

Mittelmykenische Kunst (etwa 15. Jahrhundert). Ihre Zeit deckt sich einigermaßen mit der spätkretischen Periode; hier wie dort tritt die Baukunst in den Vordergrund. Sie berührt sich vielfach mit der kretischen, ja sie zeigt in manchen technischen und formalen Punkten eine so große Übereinstimmung, daß man genötigt ist, die Tätigkeit kretischer Bauleute bei den festländischen Bauten anzunehmen. Jedoch fehlt es auch nicht an starken Unterschieden. Diese hängen teils damit zusammen, daß es sich hier nicht



261. Von einer Kanne. Aus einem Schachtgrab in Mykene. Athen.



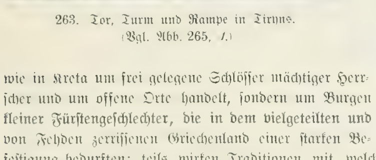
262. Tonnapf mit Polypen. Aus einem Schachtgrab in Mykene. Athen.



263. Tor, Turm und Rampe in Tiryns.
(Vgl. Abb. 265, J.)



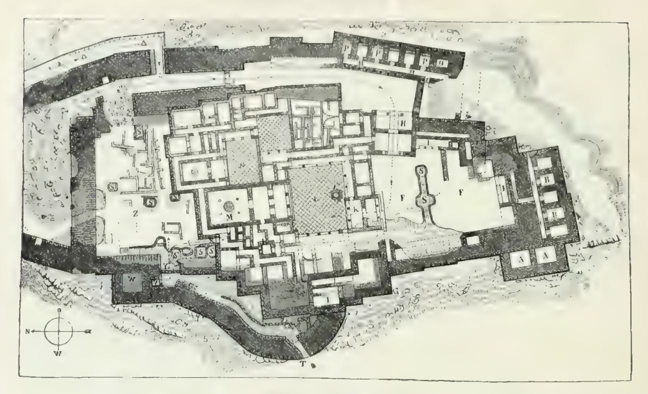
264. Tiryns. Ostgalerie von Norden her.
(Vgl. Abb. 265, R.)



wie in Kreta um frei gelegene Schlösser mächtiger Herrscher und um offene Orte handelt, sondern um Burgen kleiner Fürstengeschlechter, die in dem vielgeteilten und von Fehden zerrissenen Griechenland einer starken Befestigung bedurften; teils wirken Traditionen mit, welche auf eine andere Herkunft der Bewohner schließen lassen.

Mauern. Die ältesten Bauwerke, großenteils wohl noch in die frühmykenische Zeit zurückreichend, stellen die Burgmauern dar. Möglichst große und schwere und unbehauene oder wenigstens nicht regelmäßig behauene Blöcke wurden aufeinander geschichtet, die Zwischenräume mit kleineren Steinen, alle Lücken mit Lehm ausgefüllt (Abb. 263). Man schrieb später diese mächtigen ungefügen Bauwerke, die vor allem durch ihre Masse wirken, den Riesen der Vorzeit, den Kyklopen, zu. Die kunstvolleren Polygonalmauern (s. u.) gehören erst späterer Zeit an. In Troja (VI. Ansiedlung) nähern sich dagegen die gewaltigen Burgmauern, die hier im Gegensatz zu den Mauern Griechenlands geböscht sind, unter dem Einfluß eines leichter zu bearbeitenden Materials schon dieser jüngeren Bauweise. Eingebettet in das Innere jener kyklopischen Burgmauern, die fast immer die Verkleidung des dahinter liegenden Felsabhanges bilden, ziehen sich in Tiryns (Abb. 265, C. R) und Mykene lange Gänge hin, aus großen Blöcken nach dem System der vorkragenden Schichten zu scheinbaren Spitzbögen emporgeführt (Abb. 264); sie lassen sich mit den chetitischen Poternen in Boghasköi (S. 72) vergleichen. Auf sie öffnen sich mit ähnlich gebildeten Eingängen kasemattenartig angelegte Vorratskammern (B. P), in der Bestimmung wohl verwandt den kretischen Magazinen (S. 106).

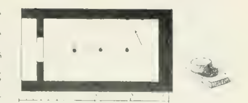
In gleicher kyklopischer Bauweise haben in grauer Vorzeit die Minyer, der Stamm, dem die Argonauten angehörten, in dem Kessellande Böotien ein erstaunliches technisches Werk ausgeführt: sie durchzogen den etwa 240 qkm umfassenden Sumpfsee der Kopais mit drei Kanälen, deren breite Deiche nach innen in jener Weise aufgemauert waren; so regelten sie den Ablauf der zuströmenden Flüsse in die unterirdischen Spalten des Randgebirges (Katabothren) und gewannen weite Flächen fruchtbarsten Landes. Es ist ein durch Klarheit der Anlage wie durch Großartigkeit der Ausführung gleich hervorragendes Werk antiken Wasserbaues, das der in unseren Tagen wieder durchgeführten Entwässerung der Kopais die Wege gewiesen hat.



265. Der Palast auf der Burg von Tiryns. (Dörpfeld bei Schliemann.)

A. Turm mit zwei Raumen. B. Magazine und C. gewölbter Gang. D. Treppe. E. Säulenhalle. F. Großer Vorhof. G. SW Ecke des Palastes. H. Großer Torbau. I. Säulenhalle. K. Kleiner Torbau. L. Hof mit Altar (Λ). M. Männersaal mit doppelter Vorhalle. N. Nebenhof. O. Kleines Megaron. P. Magazine. Q. Zisterne. R. Überwölbter Gang (Abb. 264). S. Schachte, 1876 gegraben. T. Nebentor mit Treppe. U. Kellerräume. V. Fallgrube zur Unterbrechung des Treppenweges. W. NW-Turm. X. Kleine Treppe. Y. Eingang zur Mittelburg. Z. Mittelburg oder Hinterhof. Γ. Turm im Osten zum Schutze des Burgeinganges. Δ. Rampe des Hauptaufganges (Abb. 263). Θ. Inneres Burgtor. Λ. Altar im Hofe L. Σ. Tür zur Galerie R.

Palastbau. Der mykenische Palastbau unterscheidet sich vom kretischen teils durch den bescheidenen Umfang, wie er für Burgen mit festem und nicht unnötig zu erweiterndem Mauerring geboten ist, teils durch eine ganz abweichende Anlage; im Gegensatz zu dem mehrstöckigen, einheitlich entworfenen Bau mit Mittelhof und Pfeilersälen knüpft er vielmehr an die alttrojanische Weise, das Megaron (Abb. 217), an. Am deutlichsten tritt dies in der Burg von Tiryns vor Augen (Abb. 265). Der heute noch in seinen unteren Mauerteilen erhaltene Palast nimmt die südliche Hälfte des langgestreckten stark ummauerten niedrigen Burgfelsens ein. Er ist nicht der älteste an dieser Stelle, sondern Umbau eines etwas früheren; darunter aber liegen Reste eigenartiger, noch nicht genügend erklärter Bauten, die der frühen Bronzezeit angehören. Ist man die Rampe (Abb. 265, Δ. Abb. 263) bis zu einem beherrschenden Turm (Γ) und dem Eingangstor hinaufgestiegen, so gelangt man — im Plan ist der Weg durch eine punktierte Linie angegeben — durch eine schmale, beiderseits von Mauern beherrschte und noch einmal von einem Tore (Θ) gesperrte Gasse an einen freien Vorplatz und einen selbständigen größeren Torbau (H), der, abweichend von der kretischen (S. 106) und in Weiterbildung der alttrojanischen Weise (Abb. 217), bereits die Grundform späterer freiliegender griechischer Propyläen aufweist: nach außen und innen öffnet er sich gleichmäßig in Säulenhallen und hat nur eine einzige Toröffnung. Sie führt in den größeren Vorhof (F), der ebenso wie jener Vorplatz (Erdgeschoß über R R) teilweise von Säulenhallen (I. E) umgeben und mit Estrich bedeckt war. Weiter geht es durch einen zweiten kleineren Torbau von gleicher Anlage (K) in einen mit sorgfältigem Kalkestrich belegten inneren Hof (L), der ebenfalls von Säulenhallen umschlossen ist und auf den sich der Hauptbau, der Männersaal (M, Megaron), öffnet. Ihm gerade gegenüber befindet sich ein Altar (Λ). Das Megaron öffnet sich mit einer zweisäuligen Vorhalle (die Vorhalle in Troja


266. Zweischiffiger Saal in Troja.

hatte noch keine Säulen); ihre mit drei Türen geöffnete Rückwand enthält eine deutliche Erinnerung an die Wände der kretischen Pfeilersäle (Abb. 234f.), nur daß in Tiryns die Pfeiler nicht von Quadern, sondern von Holz waren; die drei Eingänge waren durch hölzerne Türen verschließbar, deren Flügel geöffnet an die Leibungen der Pfeiler anschlugen. Einen besonderen Schmuck des Saales bildete der in Malerei verzierte Estrich (vgl. S. 44), und zwar zeigten die quadratischen Felder abwechselnd ein netzartiges Muster und symmetrisch komponierte Delphin-Paare und Polypen. An Stelle der Pfeilerwand steht im mykenischen Palaste noch eine gewöhnliche Türwand, der Hof dort scheint sich dagegen enger an kretische Vorbilder (Lichtschachte) angeschlossen zu haben. Der nächste Raum bildet in Tiryns wie in Mykene ein Vorgemach; eine einzige offene Tür, nur durch einen Teppich verschließbar, führt in das 11,80 m lange und 9,75 m breite Megaron. Seine Mitte nahm der niedrige runde Herd ein; das kommt in Kreta nie vor und damit hängt die ganz abweichende Gestalt des Hauptsaales hier und dort zusammen. Ebensowenig kennt man in den kretischen Pfeilersälen die vier um den Herd gestellten Säulen, die die Balkendecke des Saales trugen und über denen sich vermutlich ein Aufbau mit Öffnungen zum Einlassen des Lichtes und zum Abführen des Rauches erhob, während umgekehrt die Lichtschachte der kretischen Paläste auf dem Festland ungebräuchlich sind. Säule und Herd nebeneinander im Männersaale sind aus dem homerischen Palaste des Alkinoos erinnerlich. Endlich ist das Megaron dieser festländischen Paläste noch ganz als selbständiger Bau empfunden, ohne Verbindung mit anderen Räumen, auch hierin ganz abweichend von den kretischen Pfeilersälen. Eben in dieser Isoliertheit bietet es in seiner einfachsten Form, Saal und offene Vorhalle mit zwei Säulen zwischen den Wandvorsprüngen, das Vorbild für den späteren griechischen Tempel als göttliches Wohnhaus (Abb. 287). In etwas abweichender Gestalt begegnet uns das Megaron in der VI. Ansiedlung Trojas (Abb. 266). Die Vorhalle ist hier nicht tief und entbehrt der Säulen, der Saal aber ist durch drei Säulen, deren steinerne Basen sich erhalten haben, der Länge nach in zwei Schiffe geteilt (auch dies ganz gegen kretischen Brauch, s. S. 105). Es kann sich dabei wohl nur um ein technisches Hilfsmittel handeln, den 8 m breiten Saal sicherer zu überdecken; solche zweischiffige Anlagen sind auch in griechischen Tempeln neuerdings immer häufiger zum Vorschein gekommen (vgl. Abb. 322. 329).

Wie im prähistorischen Troja (Abb. 217) drei Megara nebeneinander zu einer Gesamtanlage vereinigt waren, so wiederholt sich auch in Tiryns der Hauptbau mit seinem Hofe in kleineren Maßen und etwas vereinfachter Form nochmals (N. O). Aber auch hier fehlte bunter Schmuck nicht; der bemalte Estrich ist auch hier nachgewiesen. In der alten Burg des böotischen Arne erscheinen diese Einzelhäuser deutlicher voneinander geschieden. Bemerkenswert ist in Tiryns der lange Gang, der in mehrfachen Biegungen sich um die beiden Megara herumzieht und, diese sorglich umgehend, die Verbindung der entlegeneren Räume herstellt, die als Schlafzimmer und Vorratsräume gedeutet werden; westlich vom Vorraum des Megaron M liegt das Badezimmer, dessen Fußboden aus einem gewaltigen Steinblocke von 3×4 m Größe gebildet ist und dessen tönerne Badewanne mit gemalten Ornamenten geschmückt war. Spuren einer Treppenanlage weisen auf ein einst vorhandenes Oberstockwerk hin, aber es erstreckte sich sicher nicht über den ganzen Bau.

Während die Säulen und die Pfeilerwand im Hauptgebäude das kretische Vorbild verraten, ist die Gesamtanlage durchaus verschieden. In Kreta finden wir eine organischere Ausgestaltung des Palastes als eines Gesamtbaues. In dem viel kleineren Tiryns, wie in Troja,



267. Stierspiel, Wandmalerei aus Tiryns.

sind die einzelnen Megara nur äußerlich vereinigt und durch die langen Gänge mit den übrigen Räumen nur mangelhaft verbunden. Dazu die völlig verschiedene Gestaltung der Haupträume, dort von Luft durchzogen, hier fest abgeschlossen, in Verbindung mit dem Fehlen oder Vorhandensein des Herdes: das alles weist auf ganz verschiedenen Ursprung der Anlagen hin, die dort dem südlicheren, hier den Bedingungen eines nördlichen Klimas angepaßt sind. Nebenher aber gehen teils technische Übereinstimmungen, teils eine ähnliche Ausstattung des Innern, die beweisen, daß beide Baugruppen Zweige derselben Kunstbewegung sind. Zum Beispiel kehren an den Wänden des tirynthischen Palastes ganz ähnliche Schmuckformen wieder wie in Kreta, so ein Dekorationsmotiv, das in Mykene und Tiryns in Friesen verwandt wird und ebenso in Kreta als architektonisches Motiv beliebt ist (Abb. 215b. c): es besteht aus einem kurzen pfeilerförmigen Glied, an das rechts und links halbrunde palmettenartige Fächer ansetzen. Wird dies, auch in der Kleinkunst (Abb. 215a) und als Einzelornament verwendete, Gebilde friesartig gereiht, so entsteht eine Form, die man — allerdings irrig — mit den griechischen Triglyphen und Metopen verglichen hat. Aber es scheint, daß sich hieraus tatsächlich ein griechisches Ornament, die nach zwei Seiten ausgebildete Doppelpalmette, entwickelte. In dem kunstvollen Sockelfries in Tiryns (Abb. 215b) tritt zu dem plastischen aus Alabaster gebildeten Ornament noch farbiger Schmuck, indem blaue Glasflüsse (Kyanos), wie sie in Ägypten häufig sind, in die Rosetten und Spiralen als „Augen" eingesetzt waren und auch sonst die Ornamentlinien betonten.

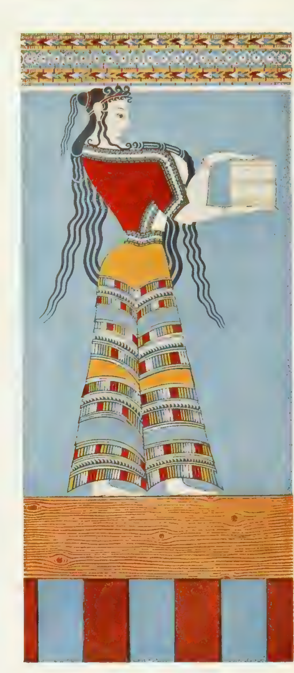
Von der Pracht, mit welcher auch die Wände der festländischen Paläste bemalt waren, haben erfolgreiche Ausgrabungen des deutschen Instituts in Tiryns lebendige Anschauung gegeben. Spärliche Reste waren schon früher bekannt, wovon das Bruchstück Abb. 267 besonders wichtig ist. Es zeigt ein weiß gemaltes, mit kretischer Männertracht ausgestattetes Mädchen, das, wie dortige Wandbilder und andere Darstellungen uns als kretische Sitte erkennen lassen, gewagte Spiele auf wildem Stiere ausführt. Hier ist kretischer Einfluß zweifellos. Die neuen Funde (Taf. V, 2. 3), welche wie dies Stierbild schon dem jüngeren Palast, also der spätmykenischen Zeit angehören, bieten außer rein ornamentalen Bildern mehrfach prozessionsartige Züge. So vor allem einen langen Opferzug von Frauen (Taf. V, 3), welche Geräte — auf dem abgebildeten Stück eine geschnitzte Elfenbeinbüchse — tragen; auch der obere ornamentale Abschluß und der Sockel sind erhalten, letzterer zeigt die Nachbildung von Steinplatten mit einem darüber laufenden, in die Wand eingebundenen Holzbalken. Die reiche Tracht der Frauen mit der entblößten Brust ist wieder kretisch. Ein anderer Fries zeigt den Auszug zur Jagd, an dem auch Frauen teilnehmen, und zwar nicht nur die vornehmen, im Wagen fahrenden (Taf. V, 2), sondern auch kurzgeschürzte Dienerinnen, die gleich den männlichen Jagdgehilfen Hunde führen. Die Kleidung zeigt hier bei den Frauen nicht die kokette kretische Hoftracht, sondern einen ganz geschlossenen ungegürteten (vielleicht kurzen?) Chiton. Kretas



1



2

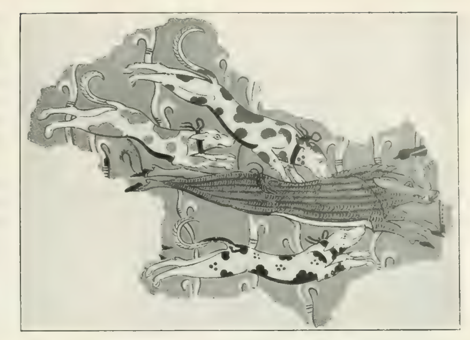


3

Wandmalereien des älteren (1.) und des jüngeren (2. 3.) Palastes in Tiryns.

1. Spiralornament 2. Auszug zur Jagd 3. Aus einem feierlichen Zug von Frauen.





268. Eberjagd, Wandbild aus Tiryns.

Einfluß ist auch hier deutlich, aber die Handlung und die einfachere Tracht stehen wieder in einem deutlichen Gegensatz zu echt Kretischem. Der Stil zeigt, ganz wie das auch bei der Keramik zu sehen ist, die fortschreitende Erstarrung der einst so lebensfrischen Formen, die sich selbst da erkennen läßt, wo die alte bildliche Formulierung lebhafteste Bewegung bietet wie in dem Jagdbild Abb. 268. Der aufgescheuchte Eber rast durch das Dickicht daher, von den schnellen Rüden verfolgt und den Jägern entgegen getrieben, die ihn mit ihren Speeren abfangen. Von den Jägern sind leider nur geringe Reste erhalten.

Von dem bildlichen Schmucke des älteren, frühmykenischen Palastes in Tiryns besitzen wir fast nur Fragmente, doch hat sich ein prächtiges Spiralornament (Taf. V, 1) herstellen lassen. Auch bei ihm ist Zusammenhang mit Kreta zweifellos; vgl. auch Abb. 271. Ja gerade bei diesen älteren Resten, die vor allem in frischerer Farbe, aber auch in frischerer Zeichnung sich hervorheben, wird man besonders geneigt sein, die Hand wandernder kretischer Meister zu vermuten.

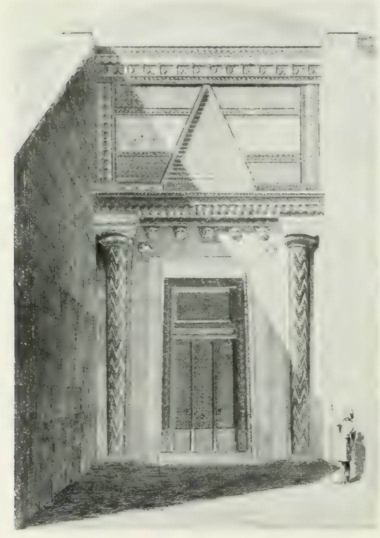


269. Durchschnitt des sog. Schatzhauses des Atreus. F. v. Thiersch.

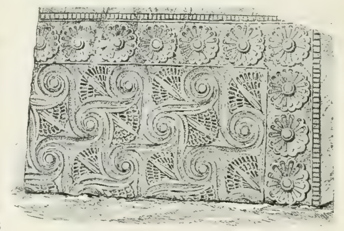
Gräber. Die großartigste bauliche Leistung dieser Periode stellen die Kuppelgräber dar, welche die etwa gleichzeitigen Kuppelgräber Kretas (S. 114) weit übertreffen. Mykene und das benachbarte Heräon, Tiryns, Pharis (Vaphió), Orchomenos bieten die bekanntesten Beispiele, andere finden sich in Attika, Thessalien und anderswo. In Mykene liegen sie außerhalb der Burgmauer. Den ersten Platz verdient das bekannteste, besterhaltene und sehr schön ausge-



270. Plan des sog. Schatzhauses des Atreus. (F. v. Thiersch.)


271. Schatzhaus des Atreus zu Mykene. Restaurierte Ansicht. (Perrot-Chipiez.)

führte „Schatzhaus des Atreus" (Abb. 269f.); mit dem Namen Schatzhaus, Thesauros, bezeichneten die späteren Griechen diese schätzereichen Grabgewölbe. Der Kuppelbau selbst liegt unterirdisch an einem Abhang; ein beiderseits von Quadermauern eingefaßter Gang führte zu dem hohen Eingangstore (vgl. Abb. 269). Von den beiden Blöcken, welche die Oberschwelle des Tores bilden, ist der innere bei 1 m Höhe 9 m lang und 5 m breit, was ein Gewicht von 122000 kg erschließen läßt! Der Mauerring des kreisförmigen Gemachs verengt sich allmählich nach oben, indem die 33 abgeschrägten und sauber geglätteten Quaderreihen immer weiter vorkragen, so daß der Schein eines Kuppelgewölbes hervorgerufen wird. Trotz bescheidener Maße (14,20 m Durchmesser bei 13,60 m Scheitelhöhe) ist die Wirkung des Raumes in seiner Schmucklosigkeit überraschend großartig; „er wirkt wie eine Naturschöpfung nur durch Verhältnis, Fügung, Textur" (Adler). Meistens diente solch ein Kuppelraum selbst als Grabstätte; im „Schatzhaus des Atreus" und in dem „des Minyas" zu Orchomenos, die auch sonst so große Verwandtschaft zeigen, daß man auf denselben Baumeister schließen möchte, war er zunächst zum Totenkultus bestimmt, während ein viereckiges, niedrigeres, flachgedecktes Seitengemach die eigentliche Grabkammer bildete. Von dem einstigen dekorativen Schmuck der Kuppelräume haben sich in den beiden genannten Gräbern nur geringe Spuren erhalten. Sie weisen auf einen regelmäßig verteilten Metallschmuck der Wände. Mit erlesener Pracht war die Eingangswand um die mächtige, etwa 5,50 m hohe Grabestür geschmückt (Abb. 271); die Farbigkeit der dabei verwendeten Steine (grün, rot, weiß) erhöhte die Wirkung. Fragmente von Halbsäulen und ihren Kapitellen, Reste dieses Fassadenschmuckes, zeigen Zickzacklinien und Spiralen (vgl. S. 121) als beliebtes Dekorationsmotiv (Abb. 238, 1).


272. Decke vom „Schatzhaus" in Orchomenos.

Gereihte runde Balkenköpfe ahmen an einem anderen mykenischen Kuppelgrabe eine flache Decke über den Säulen nach (vgl. Abb. 219. 273); ähnliche Balkenköpfe und Spiralreihen gehören am Atreus-Thesauros der Verkleidung des oberen Teils, namentlich des Entlastungsdreieckes über der Tür, an. Im Verein mit Rosetten, die ebenfalls der Metalltechnik entstammen, und nach ägyptischem Muster mit Blattfächern verbunden sind, treten die Spiralen an der Steindecke der kleineren Grabkammer in Orchomenos auf (Abb. 272). Das gleiche Motiv wiederholt sich in Malerei an den Wänden des tirynthischen Palastes (Taf. V, 1).



273. Das Löwentor zu Mykene.

Plastik. Während die festländischen Paläste des in Kreta üblichen Reliefschmuckes ganz zu entbehren scheinen, bietet Mykene wenigstens ein Kolossalrelief an seinem Löwentor (Abb 273), das zu einem Umbau der Burgmauer aus der Zeit der Kuppelgräber gehört. Auf der mächtigen Steinplatte, die das ausgesparte Entlastungsdreieck über dem Tore verschließt, erheben sich wappenartig zwei Löwinnen, einst mit den (besonders angesetzten) Köpfen gegen den Beschauer gewendet; mit den Vorderfüßen ruhen sie auf dem Unterbau einer Säule (vgl. Abb. 280, d), ähnlich wie dies in jüngeren phrygischen Grabfassaden der Fall ist (Abb. 181).



274. Tonsiegel (Abdruck eines Goldringes) aus Knosos.

Nach der Analogie kretischer Denkmäler, vor allem eines in mehreren Tonabdrücken erhaltenen Siegelrings aus Knosos (Abb. 274) dürfen wir behaupten, daß hier wie nicht selten im griechischen Kult die Säule eine bildlose Verkörperung der Gottheit war, die, von ihren Tieren bewacht, schützend über dem Burgeingang stand. Man hat zu erkennen geglaubt, daß dem Künstler wirkliche Löwen nicht bekannt gewesen seien, sondern daß er nach Vorbildern gearbeitet habe, die nur der löwenreiche Osten geliefert haben könne; jedenfalls stimmen diese Löwen mit den zahlreichen, jetzt bekannten gleichen Darstellungen der ägäischen Kunst in der Naturbeobachtung völlig überein, und das Weiche, Geschmeidige des Katzengeschlechtes ist bei allen Mängeln und Fehlern im einzelnen zu deutlichem Ausdruck gelangt, auch das ganze Bildwerk ist dem architektonischen Raume vortrefflich angepaßt. Daß es nicht allzu fein ausgeführt ist, stimmt zu seiner architektonischen Verwendung. Die ganze wappenartige Anordnung entspricht altem Herkommen.

Keramik. In der Technik setzt die Keramik dieser Periode die der vorhergehenden (S. 116) fort. Feiner Ton, dünnwandige Gefäße, kräftige, technisch meist sehr gute Glanzfarbe bilden die Regel; ein großer Reichtum von Gefäßformen entwickelt sich, darunter bauchige Amphoren, Becher verschiedener Gestalt und andere Formen, die in der späteren griechischen Entwicklung fortleben. Das Seeleben mit seinen Tintenfischen, Polypen, Nautilus, Meerschnecken, Korallen steht noch im Vordergrund des Interesses, doch finden sich auch Pflanzen und Zweige, daneben Rosetten verschiedener Art, laufende Spiralen usw. Im ganzen macht sich, wie in Kreta (S. 114), ein allmähliches Stilisieren der Naturformen, eine konventionellere Zeichnung und eine stärkere Berücksichtigung der Symmetrie geltend, wodurch zunächst die reiche Wirkung gehoben wird (vgl. Abb. 275). Mit der Zeit findet die „mykenische" Keramik eine immer weitere Verbreitung: sie begegnet uns nicht nur im Ursprungslande des Stiles, Kreta, auch in Rhodos auf dem griechischen Festlande, und zwar offenbar infolge lokaler Fabrikation an den einzelnen Stätten. Bei einem gleichen Gesamtcharakter lassen sich mancherlei Spielarten nicht verkennen.

Spätmykenische Kunst (14. und 13. Jahrhundert). Zwischen dieser und der vorigen Periode besteht keine feste Scheide. Der Ausbau der Paläste, die Anlage von Kuppelgräbern setzt sich fort; das attische Kuppelgrab von Menidi (Acharnä) wird dieser Zeit angehören. Hier und in einem anderen attischen Grabe bei Spata (Erchiä) wie schon früher in Pylos begegnen kleine Elfenbeinschnitzereien (Abb. 238, 3. 4) und Glasschmuck. Besonders tritt der Charakter der Spätzeit in der Keramik hervor, die jetzt ihre weiteste Verbreitung findet, nicht bloß im ganzen Gebiet des Ägäischen Meeres und seiner Umländer, sondern östlich nach Kypros und Phönikien und bis nach Ägypten (El Amarna), westlich nach Italien und Sizilien, ja vielleicht bis nach Spanien. Die charakteristischesten Formen dieser Spätzeit sind die sogenannte Bügelkanne (Abb. 276), die Kugelflasche (Abb. 277), der tiefe Napf und der hochfüßige Becher (Abb. 278). Der gemeinsame Zug der Ornamentik ist ein zunehmendes Erstarren und Verdorren der Motive, in denen die ursprünglichen natürlichen Vorbilder kaum noch zu erraten sind; das Bild der Meerschnecke verwandelt sich in ein schnörkelhaftes Ornament (Abb. 277), lineare Motive herrschen



275. Vase (Palaststil) aus Kakovatos (Pylos).



276. Bügelkanne. Aus Tiryns. 277. Kanne aus Jalysos. 278. Becher aus Jalysos.

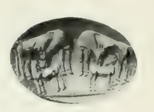
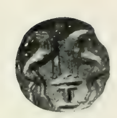
vor. Dabei wird die Technik schlechter, der Ton schmutziger, die Farbe blasser. Vereinzelt treten gegen das Ende figürliche Darstellungen auf, buntgefleckte Stiere und Menschen: auf einem allerdings in der Technik noch gröberen großen Napf aus Mykene erblicken wir in stattlicher Größe Scharen ausziehender Krieger, helmbuschschüttelnd, mit Speer und Schild, Panzer und Lederschienen ausgerüstet (Abb. 279).

Glyptik. Ringe und Steine mit eingegrabenen Darstellungen sind in der ganzen kretisch-mykenischen Kunstübung beliebt. Goldringe, die sich in einem der ältesten mykenischen Schachtgräber (16. Jahrhundert) gefunden haben, zeigen bereits eine vollkommen ausgebildete Technik und lebhafte Darstellung; sie weisen Tiere, Kriegs- und Jagdbilder, besonders Kultszenen (Abb. 259, vgl. 274) auf. Weit häufiger sind die „Inselsteine", nach den ersten Fundorten so genannt, während sie noch häufiger als auf Kreta und den übrigen Inseln in der Argolis, in Lakonien, in Attika, besonders in Kuppel- und Kammergräbern, zum Vorschein gekommen sind. Halbedelsteine in Linsen- oder Olivenform, immer durchbohrt, zum Siegeln oder zum Schmucke bestimmt, enthalten eine reiche Fülle eingegrabener Bilder. Die Darstellungen sind meist weniger figurenreich als bei den Goldringen. Am vorzüglichsten sind die Tiere gelungen (Abb. 280), die gern wappenartig angeordnet werden wie am Löwentor; ferner sind Mischgestalten beliebt, aus Mensch und Tier zusammengefügt, dämonische Wesen gleich dem Minotaur (Abb. 281). Alle Grade technischer und künstlerischer Güte sind vertreten, von vorzüglichen, fein durchmodellierten Werken bis zu flüchtig eingeschnittenen trockenen Arbeiten der Verfall



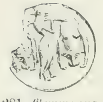
279. Ausziehende Krieger. Von einem spätmykenischen Tongefäß.



a b c d

280. Geschnittene Steine aus Vaphio (a. b), Mykene (c), Kreta (d).



281. Gemme aus Kreta.

zeit, aber der ganzen Glyptik liegt ein gemeinsames Stilgefühl zu Grunde, es herrscht die gleiche naive Lebendigkeit und Deutlichkeit der Schilderung, wie in den übrigen Werken der ganzen ägäischen Kunst, mit der auch die Wahl der Gegenstände und Einzelheiten der Tracht diese Erzeugnisse der Kleinkunst verbinden.

Minoische Kunst und Ägypten. Bei aller Verschiedenheit in Einzelheiten steht es doch außer Zweifel, daß es eine im ganzen einheitliche Kultur und Kunst ist, die sich über das ganze ägäische Gebiet erstreckte. Daß zwischen Inseln und Festland auch in künstlerischen Dingen ein reger Verkehr herrschte, ergeben schon einige äußere Tatsachen. Wie sich im knosischen Palaste Blöcke lakonischen Marmors, zur Verarbeitung bereit, gefunden haben, so stammen Steingefäße, die in festländischen Kuppelgräbern verwendet waren, ohne Zweifel aus Kreta, wo sie in Fülle gefunden werden. Speckstеinformen für den dünnen Goldschmuck, obschon in Mykene gefunden, sind dem Material nach sicher kretischen Ursprungs (S. 113); in der Tat sind Schmucksachen in Kreta und in Mykene, Spata, Thessalien wie aus der gleichen Form gewonnen. Vollkommene Gleichheit herrscht in Gemmen und Elfenbeinschnitzereien, in Waffen und anderem Metallgerät, in der Ornamentik, in der Darstellung des menschlichen Körpers, der Tierbildung, in der Gestaltung der Säulen usw. Im ganzen muß Kreta als der gebende Teil, seine Kultur als die ältere und schöpferische gelten, dabei bewahrte sich aber doch auch das Festland seine Besonderheiten, z. B. in der Anlage des Hauses.

Kreta scheint aber schon in der Frühzeit Beziehungen zu dem Ägypten des Alten Reiches gehabt zu haben (S. 102), die dann im Laufe des 2. Jahrtausends immer greifbarer hervortreten. Nur erinnert sei an den Gebrauch der Säulen (S. 106), die Wand- und Fußbodenmalerei (S. 110), große Steingefäße (S. 112), als wahrscheinlich von Ägypten übernommen. Am deutlichsten sind die Beziehungen im Beginne des Neuen Reiches, der 18. Dynastie (1580—1350), aber schon in der Zeit der Hyksosherrschaft war ein lebhafterer Verkehr da, wie ein Alabasterdeckel mit dem Namen des Hyksoskönigs Chian, der im Palast zu Knosos gefunden ward, beweist. Unter ägyptischen Funden des Mittleren Reichs zu Kahun und Abydos sind Scherben von kretischen Kamáresvasen zum Vorschein gekommen (S. 103), im älteren knosischen Palast eine ägyptische Statue derselben Zeit (13. Dynastie). An der Dolchklinge eines mykenischen Schachtgrabes (etwa 16. Jahrhundert) mit der Flußdarstellung (Abb. 243a) lassen sich fast für jede Einzelheit ägyptische Vorbilder des Mittleren Reiches nachweisen, während eingelegte Waffen aus dem Grabe der Aahotep, der Mutter des Hyksosbezwingers Amosis (Abb. 99a, Anfang des 16. Jahrhunderts) unter dem Einflusse jener kretisch-mykenischen Vorbilder stehen könnten. In der Zeit der 18. Dynastie zeugen Vasen des kretischen „Palaststils" und des gleichzeitigen „mykenischen" Stils, die in Ägypten, z. B. in Gurob (15. Jahrhundert), gefunden sind, für kretisch-mykenischen Import, und namentlich ist El-Amarna, die Residenz Amenophis' IV. (1375—1357), der Fundort zahlreicher mykenischer Scherben späten Stils, wie denn die so mannigfach von der ägyptischen Tradition abweichende Kunst dieses Ketzerkönigs von vielen aus ägäischen Ein-

flüssen erklärt wird (S. 43). Werke der Kleinkunst mit dem Namen Amenophis' II. und III. und seiner Gemahlin Teje (1448—1375) sind in Kreta, Rhodos, Mykene aufgetaucht. Die Decke der Grabkammer von Orchomenos (Abb. 272) hat ihre nächsten Verwandten in ägyptischen Grabmalereien, wie sie namentlich seit der 18. Dynastie üblich werden. Endlich weist das Sistrum auf dem Steatitgefäß von Hagia Triáda (Abb. 251, etwa 15. Jahrhundert, [illegible]) nach Ägypten. Mit diesen greifbaren Beziehungen Kretas zu Ägypten stehen die [illegible] ägyptischer Urkunden über die Keftiu, d. h. nach der verbreitetsten Annahme Kreter, d. [illegible] der Bibel, vielleicht aber daneben auch Asiaten, im Einklang, Nachrichten, die aus der Zeit Tuthmosis' III. (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) stammen; sie werden ergänzt durch gleichzeitige Wandgemälde in den Gräbern hoher ägyptischer Beamten (Senmut, Rechmere), in denen kretisch gekleidete „Keftiu" kostbare Gefäße kretischer Art als Gaben bringen. Nach alledem steht ein lebhafter Kunstverkehr und eine wechselseitige Einwirkung zwischen Ägypten und dem ägäischen Kulturbereich außer Frage. Dabei wird Ägypten vielfach angeregt haben, aber diese Anregungen wurden nicht sklavisch übernommen, sondern mit voller Selbständigkeit verarbeitet, so daß die besondere, in sich einheitliche Eigenart der kretisch-mykenischen Kunst dadurch nicht beeinträchtigt ward. Der Vergleich der obengenannten Dolchklingen (Abb. 243 a) fällt sicherlich nicht zum Nachteil der mykenischen Dolche aus. Überhaupt, kann auch die ägäische Kunst mit der ägyptischen Monumentalität nicht wetteifern: an Frische der Naturbeobachtung, an Naivität, Lebendigkeit, Energie, Freiheit des bildlichen Ausdrucks übertrifft sie weit die gehaltenere, formelhaftere Bildkunst des Nillandes.

Mit dem 15. Jahrhundert verschwinden die Keftiu fast ganz aus den ägyptischen Urkunden; vielleicht steht das im Zusammenhang mit dem Erlöschen der kretischen Glanzzeit um 1400 (S. 114). Aber die ägäische Kultur hört damit noch nicht auf, und ebensowenig der Verkehr mit Ägypten, wie die schon genannten Funde von El-Amarna aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (S. 42) beweisen. An die Stelle der Keftiu treten um dieselbe Zeit in den ägyptischen Berichten die „Nordvölker" und die „Inselvölker" mit vielen Sondernamen, darunter anscheinend Lykier, Danaer, Achäer, Tyrsener (Leka, Danuna, Akaivascha, Turscha). Ihrer Angriffe erwehren sich im 13. Jahrhundert die Pharaonen Ramses II. und Amenephtes nur mit Mühe, bis sie zu Anfang des 12. Jahrhunderts von Ramses III. besiegt werden. Die unter jenen Nordvölkern genannten Pulesata, d. h. Philister, waren kretischer Herkunft; ihre neuerdings in Palästina zu Tage getretenen Tongefäße sind eine letzte verkommene Abart der kretischen Keramik.

Neben den Beziehungen zu Ägypten treten die zu Babylonien zurück und scheinen sich mehr auf Einzelheiten zu beschränken; ein durchgreifender Einfluß von dorther auf die ägäische Kunst läßt sich jedenfalls nicht nachweisen, ebensowenig ein solcher der Chetiter. Von dem Einfluß des vorgeschichtlichen westeuropäischen Kulturkreises ist schon oben S. 4 f. die Rede gewesen.

Rückblick. Während früher die Kunst Griechenlands sich kaum über den Anfang der Olympiaden hinauf verfolgen ließ und das Löwentor von Mykene als einsamer Rest einer verschollenen Vorzeit dastand, erkennen wir jetzt, daß die Inseln und die Umländer des ägäischen Meeres im 2. Jahrtausend eine Kunst besaßen, welche sie Ägypten und Babylon an die Seite stellt und mit der verglichen die nächsten Jahrhunderte in Griechenland ärmlich erscheinen. Ohne Zweifel ist Kreta der Ausgangspunkt dieser großen Kunst. Dorthin weisen ja auch die sagenhaften Überlieferungen von der kretischen Seeherrschaft des gewaltigen Königs Minos, deren realen Hintergrund uns die Entdeckungen enthüllt haben.

Eine ebenso wichtige wie schwierige Frage ist die nach der Stammeszugehörigkeit der

Kreter. Daß die Insel von mehreren sprachlich verschiedenen Völkern bewohnt war, bezeugt die Odyssee. Leider ist es noch nicht gelungen, die Inschriften zu deuten und sprachlich zu bestimmen, die sich auf zahlreichen Tontafeln in Knosos gefunden haben; ihre Bilderschrift scheint sich allmählich in eine Silbenschrift zu verwandeln. Vermutlich gehören sie den Eteokretern („Urkreter") an, die später auf den Osten der Insel beschränkt waren, und hier sind Reste in griechischem Alphabet verfaßter Inschriften gefunden, deren Sprache durchaus ungriechisch und unverständlich ist. Ausgrabungen an den dortigen Sitzen der Eteokreter (Zakro, Palaikastro usw.) haben erwiesen, daß ihre Kultur die gleiche war wie die aus Knosos und Phästos bekannte. Sie dürfen demnach als Begründer und älteste Träger der kretischen („minoischen") Kunst angesprochen und mit den Keftiu identifiziert werden. Auch den Alten galten sie als Nichtgriechen. Wir werden also die altkretische Kunst als vorgriechisch ansehen müssen. Aber schon früh verbreitete sie sich über die Stammesschranken hinaus nach Norden und fand auf dem Festlande Aufnahme, namentlich bei den Achäern, die sie, wie wir sahen, zum Teil in selbständiger Weise pflegten. Da nun unter den späteren Bewohnern Kretas, wie schon die Odyssee bezeugt, auch Achäer sich finden, so liegt die Vermutung nahe, daß sie es waren, die etwa um 1400 die alten kretischen Herrensitze in der Mitte der Insel eroberten und zerstörten und die älteren Bewohner nach Osten zurückdrängten. Dabei würde es sich erklären, daß die spärlichen keramischen Überbleibsel, die in den obersten Schichten der Paläste die Zeit nach der Zerstörung vertreten, keinen Bruch mit der früheren Kunst, sondern nur deren allmählichen Verfall darstellen; war doch die Kultur der Sieger die gleiche, wie die der Besiegten. Aber ein paar Jahrhunderte später verfiel die ägäische Kultur als Ganzes, sie enthielt jedoch Keime genug, die bis in viel spätere griechische Zeit hinübergerettet wurden und sich dort neu entwickeln sollten.

Die Achäer, die somit als die letzten Bewahrer der ägäischen Kultur erscheinen, waren auch die Hauptbelden der homerischen Poesie. Sie weist zwar auch dem Minosenkel Idomeneus und seinem Genossen Meriones als Vertretern des inzwischen griechisch gewordenen Kreta einen ehrenvollen Platz an, aber viel lauter verkündet sie den Ruhm der festländischen Herrscher, der „hauptumlockten Achäer". Manche Züge der dichterischen Schilderung spiegeln wirklich Verhältnisse der neu erschlossenen „mykenischen" Vorzeit wieder und erhalten von ihr so viel helleres Licht, daß es untunlich erscheint, beides ganz voneinander zu trennen, wenn auch bei dem erheblichen Zeitabstande zwischen dem Untergange jener Kultur und der Abfassung der homerischen Gedichte in der uns vorliegenden Gestalt, und bei der Verschiedenheit der vorgriechischen und der ionischen Welt natürlich vieles nicht übereinstimmt. Immerhin ist es wunderbar, daß noch so viel Erinnerung an die einstige Kultur sich durch die Jahrhunderte erhalten hat und im homerischen Epos nachwirkt.

3. Übergang zur hellenischen Kunst.

In den letzten Jahrhunderten des zweiten vorchristlichen Jahrtausends treten langdauernde Völkerschiebungen von Norden her ein, die wir mit dem Namen der dorischen Wanderung zu bezeichnen pflegen. Durch sie ward der gealterten ägäischen Kultur ein Ende gemacht. Man hat sich diesen Wechsel allerdings oft zu gewaltsam gedacht, und aus den Brandspuren in den alten Palästen auf kriegerische Verwüstung geschlossen. Aber wir wissen jetzt, daß in Tiryns erst im 7. Jahrhundert nach einem Brande des Palastes das Megaron als Tempel der Hera wieder aufgebaut wurde, wobei der Kult am alten Altar im Hofe und an der einen, als Idol der Göttin verehrten Säule des Saales haften blieb, also auch schon vorher hier ausgeübt ward. Ähnliches hören wir von dem Hause des Kadmos in Theben, wo Dionysos in der Gestalt einer

Säule verehrt wurde, und auch sonst zeigen sich Zusammenhänge, und neues mischt sich mit altem. So treten z. B., wie es scheint, neben die mykenischen achtförmigen Rindslederschilde und Lederkoller (Abb. 279) in den jüngeren Teilen der Ilias die ionischen Rundschilde und Panzer von Erz; neben das Erz stellt sich das Metall der „Eisenzeit".

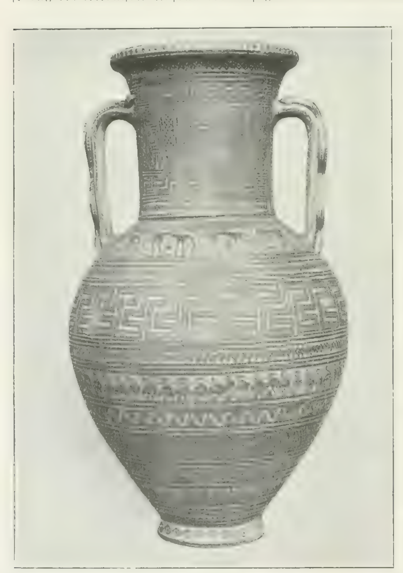
Geometrischer Stil. Der Unterschied der alten und der neuen Zeit tritt für uns besonders deutlich in der Ornamentik zu Tage, und diese finden wir am deutlichsten in der Keramik ausgeprägt. Es ist kaum ein stärkerer Gegensatz denkbar, als der zwischen den farbenfreudigen Kamáresvasen, den naturalistischen oder pruntenden Pflanzenmotiven der kretischen Glanzzeit, den Wasserpflanzen, Seetieren und anderen immer beweglichen, immer lebensvollen Schöpfungen ägäischer Phantasie und den geraden, steifen, gleichförmigen Zusammenstellungen linearer Muster, wie sie der nunmehr zur Herrschaft gelangende geometrische Stil aufweist (Abb. 282). Allerdings hatte auch der ägäische Stil in seinem Verfall immer mehr die linearen Elemente vorwalten lassen, aber der jetzt entwickelte geometrische Stil ist doch keine bloße Weiterbildung jener erstarrenden minoischen Kunst. Er trägt ein anderes Gepräge als diese und hat die linearen Muster, wie sie schon in der neolithischen und der beginnenden Bronzezeit über das mittlere und südliche Europa verbreitet waren, mit voller Konsequenz zu einem geschlossenen, rein geometrischen System entwickelt, das nicht einmal die Spirale, geschweige denn Pflanzenmotive kennt. In der Technik ist dagegen der Zusammenhang mit der ägäischen Keramik durch den fortdauernden Gebrauch der Glanzfarbe („Firnis") und der damit auf den hellen Tongrund gemalten dunkeln Ornamente bewiesen. Man will das Aufblühen dieser geometrischen Dekoration wohl so erklären, daß, solange die vornehmere minoische Kunst herrschte und ihre Erzeugnisse eingeführt oder im Lande nachgebildet wurden, die einheimische Weise wie eine Bauernkunst zurückgetreten sei und nur als eine Art Unterströmung gewirkt habe, um nach dem Erlahmen der ganzen ägäischen Kultur die Führung in der sich neugestaltenden Griechenwelt zu übernehmen. Andrerseits mehren sich die Beispiele handwerklicher, namentlich keramischer Produkte, bei denen die Reste verkommener ägäischer Dekoration, bis auf den äußersten Grad der Ärmlichkeit gesunken, nicht die Keime einer neuen Entwicklung, wohl aber ein freies Feld zur Betätigung einer solchen zu bieten scheinen. An welchem Stoff sich diese zuerst versucht hat — man hat gerne an die textile Kunst gedacht, obwohl die ausgebildeten geometrischen Muster sich nur zum geringsten Teil für die Weberei eignen — ist nicht sicher und minder wichtig; denn während Anregungen zu linearer Ornamentierung aus verschiedenen Techniken entnommen werden konnten, ist die Art, wie dies geschah, und wie sie in dieser geometrischen Dekoration ausgestaltet wurden, der Beweis für eine ganz eigenartige stilistische Begabung. Nächst den Resten der Metallarbeiten (in Olympia vor allem) bietet die Keramik für uns die wichtigsten Denkmäler. Besonders rein tritt die ältere Entwicklung des Stils auf der Insel Thera, die spätere in Attika auf.



282. Geometrische Amphora aus Thera.

Die Hauptelemente der geometrischen Ornamentik sind einfach. Den Grundstock bilden gerade Linien: Zickzack, Dreieck, Schachbrettmuster, Kreuz und Hakenkreuz, vor allem einfachere

und kunstvollere Mäander. Dazu treten kleine Kreise, durch schräglaufende Striche so verbunden, daß eine äußere Ähnlichkeit mit der Spirallinie entsteht, Wellenlinien, reichere konzentrische oder radial ausgefüllte Kreisfiguren (Abb. 282). Besonders bezeichnend ist die klare Übersichtlichkeit in der Anordnung dieser Einzelornamente, ganz im Gegensatz zu der Überfülle des Bildschmucks in der agäischen Keramik. Die Muster beschränken sich vielmehr meistens auf Hals und Schulter des Gefäßes, während die unteren Teile gar nicht oder nur ganz einfach verziert werden, so daß der tektonische Aufbau des Gefäßes einen immer klareren Ausdruck in seiner Ornamentik findet. Bald werden die Ornamente einfach streifenweise angeordnet, am liebsten in vielen Streifen übereinander, bald felderartig umrahmt, bald in einem regelmäßigen Wechsel von aufrechtstehenden und liegenden Massen gegliedert (sog. Metopenstil). Etwas Starres, Formelhaftes kann man wohl dieser Zierweise nachsagen, ähnlich dem Stil der jüngeren, in stehenden Formeln schwelgenden Teile der homerischen Gedichte, aber daneben ist ihm eine Geschlossenheit und Straffheit, eine Klarheit der Gruppierung, eine Sicherheit und Sauberkeit der Technik eigen, welche seinen Erzeugnissen einen ähnlichen herben Reiz verleihen, wie ihn etwa der dorische Baustil besitzt. An der prosaischen Art der Ornamentik nahm der einfache, noch nicht überfeinerte Sinn der jungen Griechenstämme keinen Anstoß; wie populär diese Kunst bei ihnen war, zeigt die große Mannigfaltigkeit lokaler Stile. Denn während in der höfischen Kunst der ägäischen Zeit trotz mancher Verschiedenheiten doch ein einheitlicher Zug herrscht und auf einen tonangebenden Mittelpunkt hinweist, spiegelt sich in den zahllosen Spielarten des geometrischen Stils die Zersplitterung des neuen Griechenlands in viele Einzelstaaten; jeder Stamm, jede Landschaft nahm innerhalb des allgemeinen Systems an der Durchbildung und Verknüpfung der Ornamente besonderen Anteil, ähnlich dem Anteil der Dialekte an der Ausbildung der griechischen Sprache. Diese neue Ornamentik hat eine zugleich zweckmäßige und geschmackvolle, immer aber auf das Notwendige sich beschränkende Form der Gefäße zur Voraussetzung. Die Technik der Vasen ist gediegen und erreicht in manchen Gefäßen von besonderer Größe ($1\frac{3}{4}$ m Höhe) einen erstaunlichen Grad der Sicherheit. Die Farben sind dieselben wie in der mykenischen Keramik: alles Ornamentale hebt sich in Braun-Schwarz vom gelblichen Grunde ab.



283. Amphora des Dipylonstiles aus Athen. Boston.

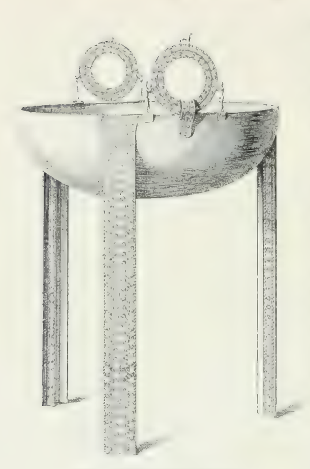
Der geometrische Stil begnügt sich aber nicht ganz mit ornamentalem Schmuck, sondern fügt auch Figürliches hinzu. Zuerst treten kleine zu Reihen geordnete Tiere neben die Linearornamente (Abb. 282. 283), beanspruchen aber bald einen selbständigen Platz. Doch sind es nicht Fische und Seetiere, nicht Löwen und Fabelwesen wie in der minoischen Kunst, sondern Haus- oder Jagdtiere aus der wirklichen Umgebung. Dann wagt man sich an größere Aufgaben: breit ausgeführte Bestattungsszenen, wie sie dem Zweck der Gefäße, auf das Grab gestellt zu werden, entsprechen (Abb. 284), ja sogar an Seeschlachten, die sich vermutlich ebenfalls auf die Verstorbenen beziehen, alles in Streifen geordnet, aber alles in rein linearer und flächenhafter Ausführung, ohne irgendein merkbares Streben nach Naturwahrheit, die Figuren dünnleibig und eckig, so daß die spätmykenischen Krieger (Abb. 279) dagegen lebensvoll erscheinen, jeder Gegenstand zur ornamentalen Klarheit vereinfacht und bei jeder Wiederkehr völlig gleichmäßig, formelhaft wiederholt. Diese figurenreichen Vasen gehören einer besonderen Gattung an, die



284. Leichenzug. Krater des Dipylonstiles, aus Athen.

man nach dem ersten und reichsten Fundorte vor einem Tore Athens als Dipylonvasen zu bezeichnen pflegt. Wenn hier menschliche und Tierfiguren wenigstens als Ornament sich dem linearen Schmuck eingefügt haben, so mischen sich erst in späten Erzeugnissen auch Pflanzenmotive und Spiralen ein.

Die gemalten Tongefäße bilden nur einen Teil der Erzeugnisse des geometrischen Stils; neben ihnen stehen namentlich zahlreiche kleine Erzfiguren von Tieren und Menschen, die immer nackt auftreten, wie sie in großen Mengen z. B. in Olympia zum Vorschein gekommen sind, daneben mancherlei Erzgerät, unter dem die in den Heiligtümern geweihten Dreifüße ganz besonders wichtig sind (Abb. 285). Im ganzen ist aber diese geometrische Kunstweise eng begrenzt und nirgends erscheint ein Ansatz zu größeren Werken bildender Kunst. Dagegen entwickelt sich das inhaltliche Interesse doch bis zu den ersten Darstellungen der Sage. Eine Vase zeigt die Entführung einer Frau zu Schiffe, und könnte auf Helena gedeutet werden, einige der oft übermäßig groß gebildeten Gewandnadeln (Fibeln) stellen Heraklestaten, darunter zweifellos den Kampf mit der Hydra dar. Der Stil ist zwar in den Ländern des griechischen



285. Dreifuß aus Olympia. Herstellung Furtwänglers.

Festlandes und einiger Inseln am konsequentesten und reichsten ausgebildet, erstreckt sich aber doch viel weiter, bis zu den italienischen Küsten und bis nach Kypros. Seine Blütezeit fällt etwa in das 10. und das 9. Jahrhundert, doch ist die Dauer des Stils wohl an verschiedenen Orten verschieden gewesen.

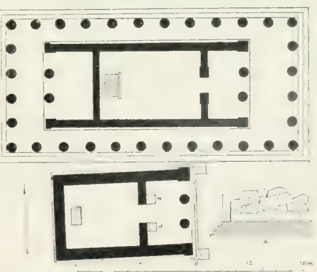
Entstehung des griechischen Tempels. Auch in der Architektur knüpft das Neue, das zu den bedeutendsten Leistungen frühgriechischer Kunst gehört, an Altes an. Die uralte Bauweise mit an der Luft getrockneten Lehmziegeln, die reichliche Verwendung hölzerner Stützen, die flache Balkendecke mit Lehmbeschlag darüber (vgl. Abb. 219), vielleicht auch schon das Giebeldach, ferner die Gliederung des Hauses in Saal und Vorhalle mit dem Hofe davor (S. 98) — das alles sind Erbstücke, die die Griechen von ihren Vorgängern übernahmen. Auch einzelne Gliederungen und Schmuckformen lebten weiter. Und doch ist es eine neue Entwicklung, der diese überkommenen Formen dienen. Sie findet ihre vornehmste Form im Tempel, dem Wohnhause (das bedeutet Naos) der Gottheit. Bedingt der Tempel auch nicht notwendig ein Götterbild, sondern kann er auch bildlosem Kulte gewidmet sein, so gilt doch gewiß als Regel, daß der Gott, um einer Wohnung zu bedürfen, menschliche Gestalt gewonnen hatte, wie das ja eben damals im Glauben und in der Poesie völlig durchgebildet ward: anstatt oder neben den Bäumen, Säulen, Steinen, welche die Gottheit andeuteten, mußten Götterbilder geschaffen werden. Die homerischen Gedichte kennen erst wenige Götterbilder und Tempel, und diese nur in den jüngsten ihrer Teile. Erst etwa im 7. Jahrhundert werden häufiger Götterbilder, aus Ton, Holz oder Stein, gebildet und heischen Tempel, wofür in einzelnen Fällen unmittelbar das Megaron des Königspalastes herangezogen ward. Tempel- und bildlose Kultstätten auf Berghöhen oder in Wäldern blieben daneben auch ferner bestehen.

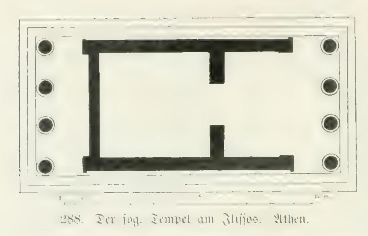
Daß die Griechen das Gotteshaus aus dem Wohnhause der Menschen hervorgehen ließen, ist von hoher künstlerischer Bedeutung. Dadurch, daß die Götter eine Wohnung nach Art der menschlichen beziehen, kommen sie auch dem menschlichen Wesen näher, ihr Charakter und ihr Kultus empfangen menschlich anheimelnde Züge. Die Richtung der künstlerischen Phantasie wurde dadurch dauernd bestimmt. Wie die Götter im schönsten und prächtigsten menschlichen Hause wohnen, so zeigen auch ihre Körper die schönsten und kraftvollsten Formen. Aber auch auf dem engeren Gebiete der Architektur übt die Wahl des Hauses als Ausgangspunkt auf die Entwicklung des Tempels einen entscheidenden Einfluß. Er gewinnt bei dem maßvollen Charakter der Griechen, ganz anders wie namentlich der ägyptische Tempel, eine geschlossene, einheitliche Gestalt. Selbst nachdem er auf die höchste Stufe der Vollendung gehoben worden ist, behält er noch das Gepräge eines Hauses, allerdings eines idealen, ohne Rücksicht auf zufällige, gewöhnliche Bedürfnisse geschaffenen Hauses.


286. Grottentempel am Kynthos in Delos.

Ehe aber der hellenische Tempel seine vollkommene Gestalt erreichte, vergingen Jahrhunderte. Die ältesten Tempel in dem Apolloheiligtum in Thermos, der Hauptstadt Ätoliens, und im Heiligtum der Artemis Orthia in Sparta reichen bis in die geometrische Periode hinauf; beide hatten hölzerne Säulen; ersterer scheint die urtümliche Form des langgestreckten Apsidenhauses beibehalten zu haben, und zeigte außen einen Kranz von hölzernen Stützen, letzterer im Innern eine in der Achse des Langhauses verlaufende Stützenstellung (vgl. Abb. 266). Ungebrannte Lehmziegel dienten für die Wände. Aber wir hören auch von Holztempeln nach Art von Blockhäusern, wie sie in Lykien (S. 77 f.) üblich waren. Aus beiderlei Tempeln ward im Laufe der Zeiten der Steintempel entwickelt. Manche Übergänge liegen noch zu Tage. Das Ornament der in Mykene ausgegrabenen Halbsäulen (Abb. 238, 1), ohne nähere Beziehung zum Zwecke der Säule, erinnert an Metallarbeit und läßt vielleicht darauf schließen, daß ursprünglich solche Säulen mit Metallblech bekleidet waren, offenbar nicht allein zum Schmucke, sondern auch zum Schutze; eines solchen Schutzes bedürfen aber nur hölzerne Säulen. Ferner waren an dem von der sizilischen Stadt Gela in Olympia gestifteten Schatzhause, sowie an sizilischen und großgriechischen Tempeln die obersten vorspringenden Gebälkteile mit farbigen Terrakotten verkleidet (Abb. 335). Die Tonplatten erscheinen hier als Umkleidung der Steinbalken, welche offenbar an die Stelle von Holzbalken getreten sind; nur diese bedurften einer solchen Sicherung gegen die Unbilden des Wetters. In dem auf eine alte Kunststufe zurückgehenden etruskischen Tempelbau hat sich die Verkleidung des hölzernen Gebälks mit Tonplatten noch spät erhalten. Besonders wichtig ist aber der Aufbau des Apollotempels in Thermos (Abb. 323), bei dem hölzerne Säulen und **Epistyl mit tönernem Dachschmuck verbunden erscheinen.**

In geringerem Grade walten zeitliche Unterschiede in bezug auf die Tempelform. Wir sehen ab von so primitiven und dabei in der erhaltenen Gestalt nicht uralten Formen, wie sie die Apollogrotte auf dem Kynthos in Delos (Abb. 286) darbietet: ein Felsspalt, mit großen, schräg gegeneinander gelehnten Steinplatten überdeckt, davor ein Altarplatz. Auch euböische Steinhäuser (Ocha, Dystos), die lange fälschlich für Tempel galten, bleiben beiseite; sie sind überdies ebenfalls nicht sehr alt. Dagegen darf man wohl im Hinblick auf den Grundplan der „mykenischen" Bauten (Abb. 265) und die schon berührte Tatsache, daß solche ältere Säle (Tiryns) tatsächlich später als Tempel eingerichtet wurden, ähnliche einfache Formen auch für die ältesten griechischen Tempel voraussetzen: Cella (Megaron) und Vorhalle, einerlei ob diese wie in den ältesten Bauten (Abb. 217. 266) säulenlos gebildet ist, oder ob nach der vollkommeneren, schon in der thessalischen Steinzeit angewendeten und später allgemein üblichen Weise zwei Säulen zwischen die Stirnen der Mauern getreten sind (templum in antis,

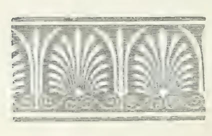

287. Die beiden Tempel der Nemesis in Rhamnus.



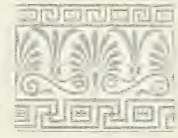
288. Der sog. Tempel am Ilissos. Athen.

Abb. 287 unten). Allein mag eine solche einfache Form (Megarontempel), wie sie sich in der Tat z. B. bei den Schatzhäusern in Olympia und Delphi findet und noch bei dem Tempel des Apollon Pythios in Thasos (5. Jahrhundert) angewendet war, auch weitere Geltung gehabt haben: schon die ältesten erhaltenen größeren Tempel, so gut die dorischen im Peloponnes und in Sizilien, wie die ionischen in Kleinasien, zeigen in der Regel das Gotteshaus rings von einem Säulenkranz umgeben, als Peripteros (Abb. 287 oben). Diese vollendete Tempelform ist die große schöpferische Tat des griechischen Geistes. Liegt ein Bau mit Walmdach zu Grunde, dessen nach allen vier Seiten zum Schutze der Wand weit vorspringendes Dach der Stützen bedurfte? Darauf scheint der schon S. 133 genannte älteste Tempel in Thermos hinzuweisen, bei dem der ovale Grundriß der Ringhalle keine andere Dachbildung erlaubt. Allein gerade in den ältesten Beispielen pflegen Tempel und Säulenring keine engere Beziehung zu einander zu haben (vgl. Abb. 327 f. 330). So hat vielleicht ein rein künstlerisches Bedürfnis zum Peripteros geführt: die kahlen Wände des Megarontempels verlangten, je größer der Tempel war, desto mehr nach Schmuck; so breitete sich das säulengetragene Dach wie ein Baldachin über den Tempel, und alles schloß sich zu einer Einheit zusammen. Daneben entstanden sowohl einfachere wie noch reichere Formen. Neben den Antentempel trat der Prostylos oder Amphiprostylos, der die Vorderseite oder beide Frontseiten durch frei vortretende Säulen bereichert (Abb. 288) und dem Tempel dadurch einen leichteren Charakter verleiht, eine für kleinere Tempel beliebte Form. Oder die Ringhalle ward zu einem doppelten Säulenkranz erweitert (Dipteros), der große Tempel noch größer und voller erscheinen ließ, allerdings die Maßverhältnisse etwas störte, und den Säulenbau allzusehr überwiegen ließ.

Das griechische Ornament. Der hellenische Baustil, am reinsten in Tempelbauten verkörpert, lebt noch als Ideal in der späteren Kunstwelt weiter und hat eine ewige Mustergültigkeit bewahrt. Die Bildung der einzelnen Glieder scheint ein logisches, notwendiges Gepräge zu tragen. Darin gleicht er dem gotischen Baustil; er überragt ihn aber durch Einfachheit seiner Ausdrucksmittel, durch Gleichmaß und Harmonie, durch innigere Verbindung der konstruktiven Glieder mit den dekorativen Formen. Diese verfolgen zumeist den Zweck, die Funktion des Baugliedes zu deutlicherem Ausdruck zu bringen. Es sind verhältnismäßig wenige Ornamente, die solchem Zwecke sich fügen, aber sie genügen dafür. Sie sind zum Teil älteren Mustern entlehnt, z. B. der Mäander dem geometrischen Stil; eine Reihe von Blattornamenten ist in Anlehnung an ägyptische oder mesopotamische Muster entstanden. Aber die griechische Kunst hat auch die aus der Fremde entnommenen Formen und Motive schöpferisch so umgestaltet, daß sie erst jetzt das in ihnen verborgene wahre Leben entfalten. Sie hören auf, wie sie es im Orient, im ägäischen und im geometrischen Stil waren, bloß raumfüllender Schmuck zu sein. Der

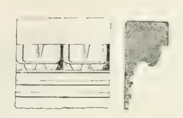


a



b

289. Aufsteigende Blattornamente (Palmetten).





a b c

290. Kymatia (Blattwellen). a. dorisch. b. ionisch, Eierstab. c. lesbisch, Wasserlaub. Borrmann.

Mäander zum Beispiel, ein Bandornament, wird überall angebracht, wo es einer Gurtung, einer Umfassung mit einem Bande bedarf: das dem Orient entnommene „Lotos“ und Palmettenmuster wird, in seinen Formen geregelt und geläutert, zum Symbol freien Emporstrebens und Ausklingens (Abb. 289). Kein Ornament zeigt diesen neuen sinnvollen Charakter deutlicher als die Welle (Kyma, Kymation), die den Konflikt zweier entgegenwirkender Kräfte, Aufstreben und Belastung, darstellt. Ein elastisch gedachter Bau- oder Geräteteil strebt empor, wird aber durch einen Druck von oben vornübergebeugt, etwa wie beim ägyptischen Palmkapitell (Abb. 53). Ebenso wie dort wird diese Bewegung durch die nicht naturalistisch wiedergegebenen, sondern bewußt aus den altertümlichen Formulierungen zu stilistischer Klarheit entwickelten Blattformen veranschaulicht, deren Spitzen sich nach unten neigen, und zwar desto stärker, je größer der Druck oder je nachgiebiger die Art der Blätter gedacht ist (Abb. 290). Eine nur halbe Neigung zeigt die kraftvoll steife Blattreihe, die mit dem Namen des „dorischen Kymation“ bezeichnet wird (a); sie erinnert an die ägyptische Hohlkehle, ist aber lebendiger. Bis zu ihrem unteren Ausgangspunkt schlagen die Blätter in dem sogenannten Eierstab um (b, neuerdings auch „ionisches Kymation“ genannt), indem die Spitzen abwechselnd gerundeter und herzförmiger Blätter sich bis zu einer zusammenhaltenden Perlenschnur (Astragalos) neigen. Noch feiner gestaltet sich das „lesbische Kymation“ (c, „Wasserlaub“), indem beide Blattreihen herzförmige Gestalt annehmen und auch das Profil entsprechend der Blattform einen belebteren Schwung erhält. So wechseln Profil und Blattform, je nachdem der Konflikt stärker oder schwächer betont werden soll. Wo die letzten beiden Arten des Kymation eine Ecke bilden, deutet ein naturalistischer gebildetes umgebogenes Blatt Ursprung und Sinn des ganzen Ornaments vernehmlicher an, und bei altionischen Anten wird sogar die Profilansicht dieser niedergebogenen Blätter als Volute stilisiert wiedergegeben (Abb. 291). Darin aber zeigt sich am meisten das Neue dieser Ornamentik: einmal von der hellenischen Phantasie angehaucht, verlieren die Ornamente bald die Spuren ihres äußeren Ursprunges und reden eine rein künstlerische Sprache. Aus diesem Grunde soll auch das System an die Spitze gestellt und dann erst die Entwicklung der Baukunst geschichtlich verfolgt werden. Dabei legen wir der systematischen Betrachtung den Höhepunkt der verschiedenen Baustile zugrunde, auf dem die Stufen schwankenden Suchens überwunden und eine kanonische Gestalt erreicht worden ist. Dies ergibt für den dorischen Stil das fünfte, für den ionischen das fünfte und vierte, für den korinthischen das vierte und die folgenden Jahrhunderte. Am Tempel lassen sich die Einzelheiten der Baustile am klarsten darlegen.



291. Antenkapitell aus Didyma.

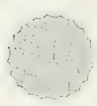
4. Die Stilarten der hellenischen Baukunst.

Dorischer Stil (Abb. 292). Das Fundament des Tempels (Stereobat) bleibt im Boden verborgen. Über die Umgebung hebt den Tempel ein im Verhältnis zum ganzen Bau niedriger Stufenbau (Krepis, Krepidoma) empor, aus Quadern gefügt und meistens drei Stufen umfassend. Auf seiner oberen Fläche (Stylobat), zu der bei größeren Tempeln bald eine aus kleineren Zwischenstufen gebildete Treppe, bald eine Rampe (so im Peloponnes) hinaufführt, erheben sich Wand und Säulen. Die Wand ist aus Quadern zusammengesetzt, die nicht durch

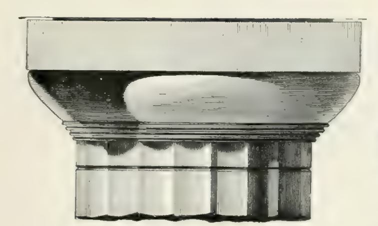


292. Aufbau der Süd-Ost-Ecke des Parthenon. (Niemann.)

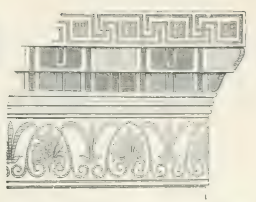
Mörtel verbunden sind, wohl aber meistens durch Metallklammern zusammengehalten werden. Die Blöcke der untersten Lage, die Orthostaten, haben die doppelte Höhe und Länge der übrigen Quadern. Diese verlaufen bei kleineren Tempeln in einfachen Läuferschichten, bei dickeren Wänden (wie beim Parthenon) wechseln Binder mit gedoppelten Läufern ab. Bei den Säulen vermittelt keine Basis den einzelnen Stamm mit dem Stylobat, sondern alle steigen wie Bäume im Walde unmittelbar aus dem gemeinsamen Säulenboden in die Höhe. Schon hierin tritt eine Grundeigenschaft des dorischen Stils hervor, die möglichste Einfachheit und der enge Zusammenhalt aller einzelnen Bauteile. Der Säulenstamm ist kanneliert, d. h. mit zwanzig flachen Furchen versehen, die scharfkantig aneinander stoßen (Abb. 293); so wird das



293. Durchschnitt der dorischen Säule.



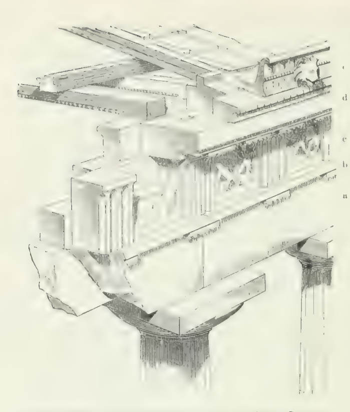
294. Dorisches Kapitell vom sog. Theseion zu Athen.



295. Bemaltes dorisches Antenkapitell: Hals mit Blattkranz, Ringe, dorisches Kymation und Plinthe mit Mäander. (Borrmann.)

energische Aufwärtsstreben der Säule stark betont. Dem Steinbau gemäß verjüngt sich die Säule nach oben, nicht in leblosem gradlinigen Umriß, sondern mit einer leichten Schwellung oder Anspannung (Entasis). Abgesehen von optischen Gründen, bezeichnet die Entasis den Grad der Elastizität, mit der die Säule dem Druck von oben entgegenstrebt. Am oberen Ende des Schaftes, der meistens aus einzelnen miteinander verdübelten Trommeln zusammengesetzt ist, wird ein Einschnitt bemerklich (Abb. 294), der ursprünglich nur den unteren Rand der obersten Trommel beim Versetzen schützen soll; an dieser Trommel wird nämlich die Kannelierung, um später als Lehre für den ganzen Säulenschaft zu dienen, sogleich ausgeführt, daher die scharfen Kanten ohne den Einschnitt leicht beim Versetzen abgestoßen werden würden. Aber diese somit nur technisch geforderte Fuge hat auch ihre ästhetische Bedeutung, und trennt zu besonderer Wirkung hier den obersten Teil der Kannelierung ab, wo in älteren Beispielen eine Art von Blattkranz liegt (Abb. 331). Über dem Einschnitte beginnt der Hals (Hypotrachelion), aus demselben Blocke mit dem Kapitell gearbeitet und durch mehrere Riemchen oder Ringe (Anuli) charakterisiert, deren leise überfallendes Profil einen kräftigeren Schatten bewirkt. Dann folgt das Kapitell, aus dem gerundeten Echīnos und der Deckplatte (Plinthos, Abacus) bestehend. Beide Glieder gehen auf das mykenische Kapitell (Abb. 238) zurück, aber statt des bloßen Wulstes bietet der Echīnos (Seeigel) einen lebendig bewegten Umriß, nach oben ausladend und dann sich kräftig einziehend. Im Laufe der Entwicklung hat sich seine Bildung stark verändert, je nachdem mehr die Schwere des lastenden Druckes oder die Energie des Emporstrebens und Stützens zum Ausdruck kam. So ist der Echīnos mit seinem bald mehr bauchigen, bald straff elastischen Umriß der rechte Kraftmesser für den Widerstand der stärkeren oder schwächeren Säule gegen das schwerere oder leichtere Gebälk. An der sog. Ante, der Stirn der vorspringenden Wand (Abb. 295), bildet den Hauptteil des Kapitells ein dorisches Kymation von geringerer Höhe, ebenfalls von einem Hypotrachelion und drei Riemchen eingeleitet. An beiden Kapitellen macht eine Platte (Plinthos), bisweilen mit einem Mäander bemalt, den oberen Abschluß; bei der Säule vermittelt sie die runde Form der Stütze mit dem gradlinigen Gebälk. Das dorische Kapitell hat den großen Vorzug, nach allen Seiten gleich entwickelt zu sein, keine Vorder- und Seitenansicht zu haben, und daher an jeder Stelle gleich verwendbar zu sein.

Das Gebälk (Taf. VI, 1. 3. Abb. 296) beginnt mit dem Epistylion (modern Architrav), dem an die Stelle des Holzbalkens getretenen Steinbalken, der, von Säulenachse zu Achse in Blöcke geteilt, horizontal auf den Säulen ruht und die feste einheitliche Grundlage für den weiteren Oberbau abgibt. Das Epistyl schließt mit einer kleinen vorspringenden, durch Farben hervorgehobenen Platte (vgl. auch Abb. 323) ab, auf der das nächste Glied des Gebälkes, der



296. Gebälk und Dachbildung am dorischen Tempel. (Nach Viollet-le Duc.

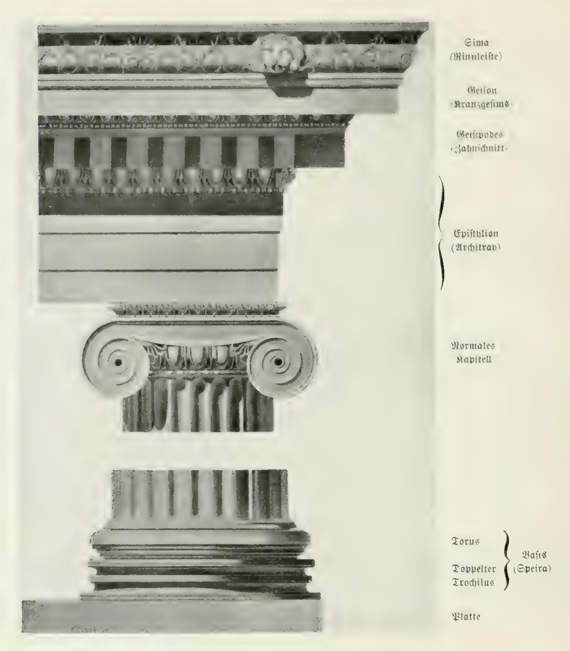
a Epistyl. b Regula mit Tropfenplatten. c. Triglyphon. d. Geison (Kranzgesims). e. Sima (Rinnleiste

Fries (Triglyphon), ruht. Dieser, einer der charakteristischsten Bestandteile des dorischen Stiles, zeigt pfeilerartige Stützen, an der Vorderseite mit prismatisch vertieften Kanälen und entsprechend abgefasten Ecken versehen, gleichsam geschlitzt — Triglyphen oder „Dreischlitze" — und zwischen ihnen, in die Triglyphen eingefalzt (vgl. Abb. 296), viereckige Platten, Metopen. Die Triglyphe, nach Analogie der Säule kanneliert (daß die dort runde Kannelierung hier eckig erscheint, ist eine Folge des eckigen Grundrisses der Triglyphe), stellt sich deutlich als Trägerin des oberen Gebälkes dar; das Altertum sah in ihr den mit besonderen Brettchen verkleideten Balkenkopf, also eine Erinnerung an den ehemaligen Holzbau, und das bleibt wahrscheinlich, obwohl die Balken der Decke fast ausnahmslos nicht hinter (so an der alten delphischen Tholos, Abb. 326), sondern oberhalb der Triglyphen angeordnet sind (Abb. 292. 296). Die Schlitze der Triglyphe nehmen nicht deren ganze Höhe ein, sondern schließen oben rundlich ab und lassen Raum für einen leicht vorspringenden Streifen, während unter dem Epistylbande die sogenannten Tropfen, sechs an einer schmalen Leiste (Regula, d. h. Lineal) hängende knopfartige Körperchen, auf die Triglyphe und die darüber befindlichen Tropfenplatten vorbereiten. Die Metopen, die eine unsichere Kunde als in älterer Zeit bisweilen geöffnet andeutet, finden sich an den erhaltenen Monumenten stets geschlossen; sie bieten willkommenen Raum für plastischen Schmuck. Je in der Achse einer Säule steht eine Triglyphe, eine zweite in der Mitte des Interkolumniums, so daß dem letzteren je zwei Triglyphen mit ihren Metopen entsprechen. An den Ecken konnte die Triglyphe nicht über der Säulenachse angeordnet werden, da sonst die Säule zum Teil unbelastet geblieben wäre; hier wurden deshalb die äußersten Interkolumnien „kontrahiert", d. h. schmaler gebildet. Diese „Kontraktion" bildete auf die Dauer eine immer größere Schwierigkeit, je mehr man die Proportionen beobachtete und genauen Fugenwechsel anstrebte. Spätere Architekten verwarfen deshalb den dorischen Stil überhaupt.

Über dem Triglyphon springt rings um den Tempel das Geison (Corona, Kranzgesims, Taf. VI, 3, Abb. 296) mächtig vor, den Rand zugleich von Decke und Dach bildend. Seine unterschnittene und der Dachschräge gemäß etwas nach vorn geneigte untere Fläche trägt an viereckigen Platten (Mutuli, Dielenköpfe), je einer über jeder Triglyphe und jeder Metope, drei Reihen von „Tropfen" (Guttä), deren Form ebenso wie die der gleichnamigen Zieraten unter der Regula zweifellos auf die einst im Holzbau hier verwendeten Holznägel zurückweist. Der ganze Bau wird bei kleineren Tempeln an den Traufseiten durch die aufgebogene Rinnleiste (Sima) abgeschlossen, die als Dachrinne den Regen aufnimmt und durch Wasserspeier, oft Löwenköpfe (Hegemones leontokephaloi) abgeführt (Abb. 296. Taf. VI, 2); bei größeren Tempeln fehlt meistens an den Traufseiten die Sima (Taf. VI, 3), da sie wegen der Masse

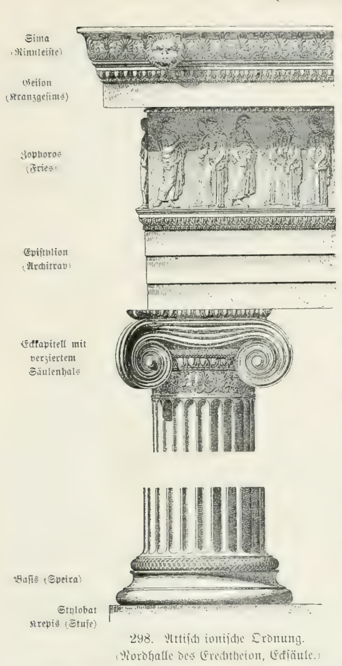
des vom Dach abfließenden Wassers zu kolossal gebildet werden mußte. Als Symbol des Abschlusses ist der Sima meistens eine Reihe aufgerichteter Blätter aufgemalt, an deren Stelle seit dem 4. Jahrhundert im Peloponnes plastisch gebildetes Rankenwerk tritt. Das Giebelfeld (Aëtos, Tympanon) an der Vorder- und Rückseite des Tempels wird oben von einem niedrigen Geison (mit dorischem oder lesbischem Kymation darunter, ohne Tropfenplatten) eingerahmt; darüber liegt doch wohl hauptsächlich zur Erhebung des [illegible] eine Sima (Taf. VI, 3). In Firstziegeln (Akroterien) klingen die Spitze und die Ecken des Giebels aus, wenn hier nicht figürlicher Schmuck eintritt. Der griechische Giebel ist stets niedrig und flach (Steigung von 13—14 Grad), im Gegensatz gegen den steilen, schweren Giebel kleinasiatischer (S. 74) und römischer Bauten. Das zweiflügelige Dach mit entsprechend schwachgeneigter Flächen wird von starken schrägen hölzernen Dachsparren (Sphekiskoi) getragen, die durch horizontale Latten oder Pfetten (Himantes) verbunden sind (Abb. 296). Darauf ruht eine Bretterverkleidung, über die nach altem Brauch eine wasserdichte Lehmschicht gebreitet ist (Torosis). Diese trägt das aus gebranntem Ton oder aus Marmor gebildete Ziegeldach (Keramos, Orophe); flache Regenziegel (Solenes, Rinnen) bilden die Bahnen für das Wasser, während die Fugen, mit denen sie aneinander stoßen, durch dachförmige Deckziegel (Kalypteres) überdeckt sind. Die Stirnseiten der unteren Deckziegel über dem Dachrande der Traufseite (Stirnziegel) endigen meistens in der Form einer Palmette (Kalyptēres anthemotoi, Taf. VI, 3).

Der Grundriß des dorischen Peripteros weist im 5. Jahrhundert meistens an den Langseiten die um eins vermehrte doppelte Säulenzahl der Frontseiten auf, also 6×13, 8×17, die Ecksäulen beidemal mitgerechnet. Doch können besondere Verhältnisse auch eine geringere Länge (6×12 in Ägina und Rhamnus, Abb. 314. 287) oder eine größere (6×14 in Pästum, Abb. 415, 6×15 in Phigalia, Abb. 547) bedingen. Die sechssäulige Front ist die Regel, die achtsäulige, wie beim Parthenon, eine Ausnahme. Die Höhe der Säulen im Verhältnis zu ihrer Dicke ist sehr verschieden, immer im Einklang mit dem Gesamtcharakter der einzelnen Tempel. Während die Säulen in dorischen Landen aus gröberem Material gebildet sind und mit wenigen Ausnahmen (delphische Tholos 12 untere Halbmesser oder Moduli) schwerere Verhältnisse aufweisen (Pästum $8^1/_2$, Olympia 9, Segesta $9^2/_3$ Moduli), bildet Ägina ($10^2/_3$ Moduli) trotz ähnlich groben Materials den Übergang zu den attischen Marmorsäulen, die von 11—$11^1/_3$ (Parthenon, „Theseion", Rhamnus), an dem Tempel von Sunion bis zu $12^2/_3$, am Apollonion in Selinus sogar bis zu 13 Moduli steigen. Auch die Interkolumnien (Zwischenräume zwischen den Säulen) tragen in ihrer verschiedenen Weite wesentlich zum Eindruck des Aufbaues bei: die alten Architekten legten sogar hierauf besonderes Gewicht und unterschieden danach die Tempel als engsäulig (pyknostyl, $1^1/_2$ Durchmesser), dichtsäulig (systyl, 2 D.), schönsäulig (eustyl, $2^1/_4$ D.), weitsäulig (diastyl, 3 D.), lichtsäulig (aräostyl, $3^1/_2$ D.); die erhaltenen Monumente zeigen noch andere Zahlen. Wie stark in der Tat die Verschiedenheit aller dieser Verhältnisse — Höhe und Dicke der Säulen, Schwere des Gebälkes, Weite der Interkolumnien usw. — den Eindruck des ganzen Baues bestimmt, zeigt beispielsweise ein Vergleich des gedrungenen Tempels von Pästum (Abb. 415) mit dem viel leichteren Parthenon (Abb. 488): bei wesentlich gleichen Bestandteilen doch eine ganz verschiedene Wirkung! Der scheinbar einförmige dorische Stil mit dem geschlossenen System aller seiner einzelnen Glieder erscheint doch in jedem einzelnen Bau wieder verschieden und neu. Dies beruht auf den „Symmetrien", dem Verhältnis aller einzelnen Teile des Baues zu einander und zum Ganzen. Die Griechen erkannten diesen Punkt als so maßgebend, daß eine beträchtliche technische Literatur über die Symmetrien der einzelnen Stilgattungen erwuchs. Darunter waren sowohl die allgemeingültigen Maßverhältnisse des ganzen Stils, wie deren individuelle Gestaltung in den einzelnen Bauten begriffen. Ein paar Beispiele mögen



297. Kleinasiatisch ionische Ordnung. (Athenatempel in Priene.)

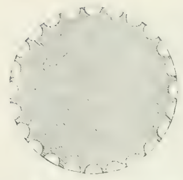
das klarstellen. Man strebte nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen, z. B. daß bei der Front des Pronaos Breite und Höhe bis zur Oberkante des Gebälks das Verhältnis 2:3 darstellten, daß die Säulenhöhe sich zum Säulenabstand, von Achse zu Achse gemessen, wie 2:1, zur Höhe des Epistyls wie 3:1 verhielt. Besonders aber kehrten gewisse Grundverhältnisse an verschiedenen Teilen des Baues gleichmäßig wieder. So zeigten beispielsweise am Parthenon der Stylobat, das Tempelhaus (Cella und Westgemach) und das von den Säulen umschlossene Mittelschiff der Cella das gleiche Verhältnis der Breite zur Länge von 4:9; ähnlich ist es beim Zeustempel in Olympia, ähnlich beim Theseion. Ferner steht eine Metope zu ihren beiden Nachbartriglyphen in Höhe und Breite im gleichen Verhältnisse wie der Pronaos, im Lichten gemessen, zu den angrenzenden Teilen (Ante, Umgang, Säule), in der Breite auch wie das Intercolumnium zu den beiden begrenzenden Säulen; „schmale Cellen bedingen also schmale Metopen, und breite Säulenhallen breite Triglyphen", und „die Dichtigkeit der Säulenstellung spiegelt sich in der Triglyphenstellung wieder" (Aug. Thiersch). Dies ist ein besonders sprechender



298. Attisch ionische Ordnung.
(Nordhalle des Erechtheion, Ecksäule.)

Beleg für die Herrschaft der Analogie, da das Breitenverhältnis von Triglyphe und Metope außerordentlich schwankt (Selinus C 1:1, Pästum 3:4, Ägina und Bassä 3:5). So wird durch diese alles beherrschenden Maßverhältnisse der ganze Tempel zu einem großen Organismus, dessen Einzelteil dem Gesamtbau analog sind. Hierauf beruht zum großen Teile die wunderbar harmonische Wirkung, die ein dorischer Tempel ausübt. Auch darauf hat man mit Recht hingewiesen, wie die Einzelglieder (Säulen, Triglyphen, Tropfenplatten) von unten nach oben an Bedeutung abnehmen, aber an Zahl sich jedesmal verdoppeln, so daß ein ganz bestimmtes Verhältnis des Maßes und der Zahl den ganzen Bau beherrscht.

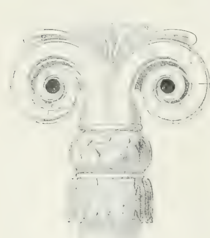
Ionischer Stil (Abb. 297 und 298). Im Gegensatze zu dem dorischen Stil, der den Zusammenhang der einzelnen Glieder fester bewahrt und ihre enge Wechselbeziehung auf das deutlichste vor Augen stellt, offenbart die ionische Architektur eine größere Ungebundenheit und Freiheit. Die einzelnen Glieder und Teile von Gliedern sind selbständiger, abgeschlossener, und eine Menge kleiner trennender Zwischenglieder (Kymatien u. dgl.), die im ionischen Stil plastisch, nicht wie im dorischen bloß gemalt zu sein pflegen, ist eingeschoben, dadurch der Zusammenhang loser. Und während der dorische Stil wohl auf dem alten mykenischen Stile fußt, aber keine fremden Elemente aufgenommen hat, sondern als echt griechischer Stil gelten darf, hat sich der in Kleinasien heimische ionische Stil unter starkem Einfluß von altasiatischer Seite entwickelt: namentlich seine Säule ist keine einheitliche, sondern eine aus verschiedenen Elementen zusammengesetzte Bildung. Haben wir es nun auch hier zunächst nur mit der Erscheinung des Stils auf dem Höhepunkte seiner Entwicklung zu tun, so läßt sich doch ein Eingehen auf den Ursprung der Formen nicht ganz vermeiden. Dabei müssen wir zwei verschiedene Gattungen unterscheiden, die asiatische und die attische. In Kleinasien ist der Stil im 5. Jahrhundert durch das Nereidenmonument von Xanthos, im 4. am deutlichsten in dem Mausoleum von Halikarnaß, dem Artemistempel von Ephesos und dem Athenatempel von Priene vertreten; das Smintheion in der Troas, das in jenem Jahrhundert von Skopas mit einer Statue geschmückt ward, besitzen wir nur in einem römischen Umbau, und von einem ionischen Tempel auf Lesbos (in Messa, Abb. 608) ist es wenigstens nicht sicher, ob er so früh angesetzt werden darf. Die attische Abart tritt uns nur in kleineren, aber älteren Bauten, aus dem 5. Jahrhundert, entgegen, dem Niketempel auf der Akropolis und dem Tempel am Ilissos, am reichsten im Pracht-


299. Durchschnitt des ionischen Säulenschaftes.

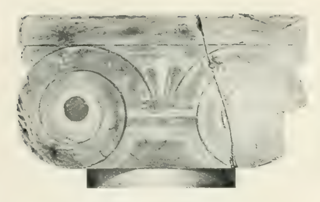
bau des Erechtheion; auch die ionischen Säulen der Mittelhalle der Propylaen kommen in Betracht. Die zusammenfassende Analyse des ionischen Stils wird auf die Unterschiede beider Arten hinweisen müssen.

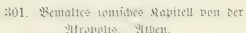
Fundament und Stufenbau unterscheiden sich nicht wesentlich von der dorischen Weise, die Verschiedenheit beginnt mit der Säule. Sie ist nicht basislos wie die dorische, sondern jede Säule wird (wie die assyrische, Abb. 154. 158, und die persische, Abb. 213) durch eine selbständige Basis (Speira) von dem Stylobat abgesondert. Die kleinasiatische Basis ist zweigliedrig. Zuunterst liegt mehrfach übereinander wiederholt, im 4. Jahrhundert nur noch zweifach, der Trochilus, eine rings mehr oder weniger tief ausgekehlte Scheibe, von Rundstäben eingefaßt. Darüber liegt ein starker Wulst oder Pfühl (Torus) von halbkreisförmigem Profil, bald glatt, bald ganz oder nur an seiner unteren Hälfte (Abb. 297) wagerecht gefurcht. Die starke Betonung der Horizontalen bezeichnet die ruhende Basis im Gegensatz zum aufstrebenden Säulenschaft. In jüngerer Zeit wird die ionische Basis auf eine viereckige Platte (Plinthos) gestellt. An den attischen Denkmälern ist die Basis dreigeteilt. Die Kehle (an deren Stelle in der Stoa der Athener in Delphi, um 500, noch das Profil eines fallenden Blattkranzes, vgl. Abb. 213, erscheint) ist, gemäß den kleineren Maßen der Tempel, nur einfach, aber oben und unten von einem Pfühle begrenzt; der obere ist gewöhnlich nach ionischer Weise gefurcht, auch wohl mit einem Riemengeflecht umzogen (Abb. 298). Diese Form hat sich unter dem Namen der „attischen Basis" die Alleinherrschaft, auch auf asiatischem Gebiet, errungen und ist bis in unsere Tage die nahezu alleingültige Form der Basis geblieben. Im Laufe der Entwicklung haben die Basisglieder immer mehr ihre ursprüngliche Wucht und Steilheit eingebüßt und eine niedrigere, weichere Gestalt angenommen.

Der Schaft der ionischen Säule ist schlanker und weniger verjüngt als der der dorischen; der Ursprung aus der Holzsäule wird dadurch viel deutlicher. In ihrer ausgebildeten, normalen Gestalt (anders noch Abb. 303) weist die Säule vierundzwanzig tiefere, halbrund gehöhlte Furchen oder Kanäle auf, die durch schmale Stege voneinander getrennt sind, nicht, wie im dorischen Stil, scharfkantig aneinander stoßen (Abb. 299). So entsteht eine häufigere und kräftigere Lichtwirkung; der Schaft erscheint noch schlanker, das Emporstreben der Säule wird stärker betont. Die Furchen endigen, wiederum im Gegensatz gegen die dorischen, oben und unten rund, wodurch jede einzelne Furche als selbständiges Ganzes auftritt, ebenso wie jede Säule sich durch ihre Basis als selbständig bezeichnet.

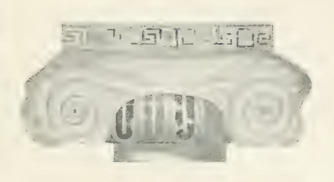

300. Äolisches Kapitell von Neandria.

Das Kapitell, der augenfälligste Bestandteil der Säule, ist erst allmählich zu der Normalform des 5. und 4. Jahrhunderts gelangt. Zwei verschiedene Typen gingen vorher. Der eine, ältere, mit aufwärts entwickelten Voluten, führt nach Ägypten zurück (Abb. 91), läßt sich dann in Assyrien (Abb. 148) und Kypros (Abb. 199) weiter verfolgen, und begegnet im 7. Jahrhundert auf äolischem Gebiet, in Lesbos und der Troas (Abb. 300), daher neuerdings wohl äolisches Kapitell genannt. Aus dem runden Schafte steigt die Lilienblüte (vgl. Abb. 245) monumental stilisiert empor, um sich nach zwei Seiten in kräftiger Volute aufzurollen. Zwischen





301. Bemaltes ionisches Kapitell von der Akropolis. Athen.

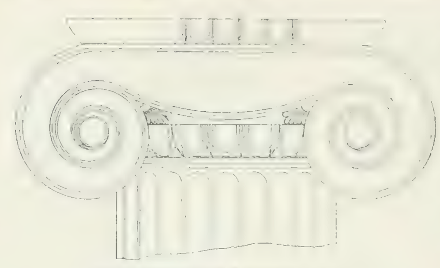


302. Ionisches Kapitell von der Akropolis. Athen.

Blüte und Schaft schoben sich (in Neandria erhalten) noch ein vorderasiatischer Blattknauf (vgl. Abb. 158) und ein herabhängender Blätterkranz, dieser ähnlich wie in persischen Kapitellen (Abb. 213). In der griechischen Architektur erscheint von dieser Kapitellform sonst keine Spur, dagegen fand sie im Kunsthandwerk (Zepter, Geräte, Thronlehnen) häufige Verwendung, so auch als Bekrönung säulenförmiger Statuenbasen des 6. Jahrhunderts (Abb. 301). Hier werden die Voluten durch ein wagerechtes Band verbunden; damit bildet dies Kapitell den Übergang zu dem zweiten Typus, von dem es überhaupt beeinflußt erscheint. Schon um 700 findet sich in der assyrischen Kunst (Abb. 154) ein Säulenkapitell mit horizontalem Band, das sich an beiden Enden zu einer Volute aufrollt. Das Verständnis dieser Form ermöglichen uns aber erst altionische Monumente (Abb. 291), welche uns die Volute als Seitenansicht einer niederhängenden Blattreihe erkennen lassen. Nun läßt sich das mit Voluten verzierte Stück nach seinen Maßen leicht als ein quer auf die Holzstütze gelegtes Sattelholz verstehen (Abb. 219), dessen kurze Enden wie ein Kyma mit herabfallenden Blättern geziert sind und an dessen längerer Seite die Profilansicht dieser Blätter, die Voluten, erscheinen (Abb. 291); somit erkennen wir in diesem zweiten Typus der ionischen Säule ein Gebilde, das der Holzarchitektur entsprungen seine künstlerische Form ausschließlich derselben Blattornamentik verdankt, die wir an den altgriechischen Kymatien finden. Dieser zweite Typus hat den ersteren durchaus verdrängt, indem seine ursprünglich getrennt gedachten Teile, der hängende Blattkranz (Abb. 302) und das Sattelholz mit Voluten, zur Einheit hinstreben, die schon in dem prächtigen Kapitell des ephesischen Artemistempels (Abb. 303) erreicht ist. In musterhafter Klarheit und Geschlossenheit liegt uns das Normalkapitell in dem mnesikleischen Bau der athenischen Propyläen (Abb. 304) vor und wird sodann in den Kapitellen des 4. Jahrhunderts weitergebildet (Abb. 297). Der untere Teil, der Eierstab, schließt sich in seinem Grundriß der runden Säule an (Abb. 307); der obere, der Volutenteil,

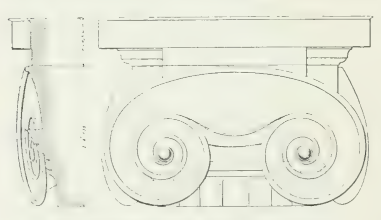


303. Säule vom alten Artemision in Ephesos. Brit. Museum. (Neue Herstellung..)



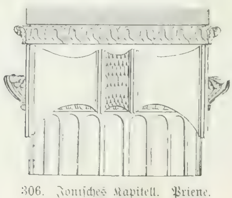
304. Attisch ionisches Kapitell. Propyläen.

mit verschiedener Vorder- und Seitenansicht führt über zum gradlinigen Gebälk; beide Teile werden durch Zwickelblumen miteinander verbunden. Die schwungvolle Elastizität, die namentlich in den attischen Exemplaren der Vorderansicht eigen ist, kommt zum reichsten Ausdruck am Erechtheion (Abb. 298); in der stärkeren Senkung der Kurven und in der Verdoppelung der Spiralbänder offenbart sich eine gesteigerte Federkraft. Der palmettengeschmückte Säulenhals und das Flechtband zwischen Eierstab und Voluten entfalten einen ungewöhnlichen Reichtum (vgl. Abb. 550ff.). In seiner ganzen, etwas irrationalen Formenfülle bildet das ionische Kapitell den stärksten Gegensatz zum dorischen; es geht ganz auf dekorative Wirkung aus.

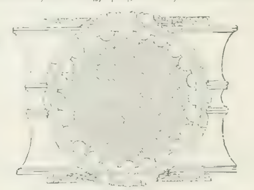


305. Ionisches Kapitell. Bassä. Vorderansicht.

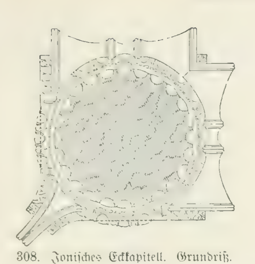
Ein ganz vereinzelter Versuch, die Vorderansicht des Kapitells auch auf die Seiten zu übertragen, liegt bei den Dreiviertelsäulen des Tempels von Bassä (Abb. 547. 558) vor (Abb. 305). Unter Verzicht auf den Eierstab begnügt er sich mit einem mächtig geschwungenen Volutenbande auf allen drei Seiten. Die Lösung fand damals keinen Anklang, vielmehr bleibt in der Regel die Seitenansicht des ionischen Kapitells von der Vorder- und Rückseite ganz verschieden: anstatt der bewegten Voluten eine zur Einheit gewordene Reihe hängender Blätter (Abb. 303), später (Abb. 306) das zusammengerollte Polster (Pulvinus), von einem Bande (Balteus) gleichsam zusammengehalten. Am Kapitell einer Ecksäule, das seine Vorderseite sowohl nach der Front wie nach der Nebenseite des Gebäudes kehren muß, stoßen daher anders als an



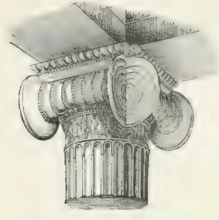
306. Ionisches Kapitell. Priene. Seitenansicht (Polsterseite).



307. Gewöhnliches ionisches Kapitell. Grundriß.



308. Ionisches Eckkapitell. Grundriß.



309. Attisch-ionisches Eckkapitell (Erechtheion), innere Ansicht.

dem gewöhnlichen Kapitell (Abb. 307) außen die beiden Volutenseiten, innen die beiden Polsterseiten aneinander, weshalb die gegen die äußere Ecke gestellten Voluten sich in der Diagonale verschieben (Abb. 308, vgl. Abb. 298), in der inneren Ecke aber ein einspringender Winkel entsteht (Abb. 309). Diese Künstlichkeiten weisen deutlich darauf hin, daß das ionische Kapitell ursprünglich an Frontseiten ausgebildet ward; erst die Anpassung an den Peripteraltempel führte zum Notbehelf des Eckkapitells. Seinen oberen Abschluß erhält das Kapitell durch eine niedrige Platte (Plinthos, Abacus), die mit einem Kymation (in Athen ionisch, in Kleinasien lesbisch) profiliert ist.

Das **Gebälk** des ionischen Tempels ist entsprechend den schlankeren und dünneren Säulen niedriger und feiner durchgebildet als im dorischen Stil. Es beginnt mit dem **Epistylion** (Architrav), das später fast immer aus drei (seltener zwei) übereinander gelagerten, nach oben leicht vortretenden Streifen (Fascien), deutlichen Erinnerungen an den Holzbau, gebildet erscheint (vgl. Abb. 297 f.). Auch das Epistyl schließt oben mit einem Kymation ab. Dann scheiden sich die Wege. Die ältere Weise scheint die **kleinasiatische**. Hier folgte in der Regel in der älteren und der Blütezeit sofort auf das Epistyl der **Zahnschnitt** (Geisipodes), d. h. die kräftig heraustretenden Köpfe der Deckbalken, also wiederum ein deutliches Überbleibsel des alten Holzbaues. So ist die Anordnung an älteren Bauten, ionischen Grabfassaden in Lykien, am pergamenischen Altar (Abb. 794), auch am Leonidaion in Olympia (Abb. 445, L); beim Maussoleum ist der Sachverhalt allerdings bestritten, und gegen den bisher angenommenen Mangel des Frieses beim Tempel in Priene (Abb. 297) sind gewichtige Gründe angeführt worden. Mit dieser Anordnung stimmt überein, daß die Felderdecke des Umgangs stets auf dem Epistyl ruht, also grade in der Höhe des Zahnschnittes, der die Deckbalken bezeichnet. Aber schon früh finden wir eine andere Anordnung, die später auch im **attischen Jonismus** herrscht. Sie verzichtet auf den Zahnschnitt und setzt an seine Stelle den **Fries**, der, ähnlich wie das dorische Triglyphon, die Stelle der Balkendecke im Aufbau einnimmt, allerdings nicht ihre Struktur zeigt, sondern wie mit einer Verschalung verkleidet ist, jedenfalls aber dem Gebälk Höhe und Stattlichkeit verleiht. Der Fries umzieht den Tempel ohne Unterbrechung, bald glatt, bald mit Reliefs geschmückt (daher Zophoros, Bildträger, genannt); Beispiele der genannten Art finden wir schon im 6. Jahrhundert an den Schatzhäusern der Knidier und der Siphnier (Abb. 400 ff.), auch dem Schatzhaus von Massilia in Delphi (Abb. 340), im fünften am athenischen Niketempel (Abb. 512), am Erechtheion (Abb. 298). Später hat der attische Fries, ebenso wie die attische Säulenbasis, auch in Kleinasien Eingang gefunden. Den oberen Abschluß, sei es des Zahnschnittes, sei es des Frieses, macht wiederum ein Kymation.

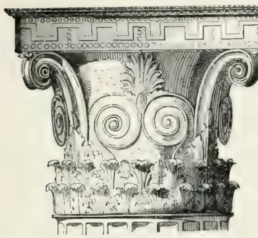
Das letzte Glied ist das Geison, niedriger als am dorischen Tempel; in Kleinasien springt es über dem vorgeschobenen Zahnschnitt weiter vor als in Attika über dem Fries. Die Hängeplatte ist an ihrer Unterfläche etwas unterschnitten, aber ohne Tropfenplatten oder ähnliche Unterbrechungen. Ein Kymation leitet über zur bekrönenden Sima, die in geschwungenem Karniesprofil geformt und mit einer Reihe aufsteigender Blätter (Anthemienkranz, vgl. Abb. 289 295) verziert wird. Auch das Giebelfeld, das an ionischen Bauten nur ausnahmsweise bildnerischen Schmuck erhält, wird von Geison und Sima eingerahmt und auf der Spitze wie an den Ecken mit Akroterien geschmückt.

Die Grundrißformen der ionischen Tempel des 5. und 4. Jahrhunderts sind in Griechenland und in Kleinasien sehr verschieden. In Attika, wo der ionische Stil erst spät Eingang fand, kommen nur kleine Tempel vor, besonders in der Form des viersäuligen Amphiprostylos (Abb. 288): das Erechtheion (Abb. 548), ein sechssäuliger Prostylos, ist ein in jeder Beziehung ungewöhnlicher und unregelmäßiger Bau. Die eben genannten delphischen Bauten haben die Form von Antentempeln. Im Osten herrscht dagegen der säulenumstandene Tempel. Am einfachsten tritt der Peripteros in dem Athenatempel zu Priene (Abb. 643) auf (6×11 Säulen). Daneben stellt sich das Artemision zu Ephesos als kolossaler Dipteros mit achtsäuliger Front und 20 Säulen an den Langseiten; der samische Heratempel hat bei gleicher Front 24 Säulen in der Länge und das Didymäon bei Milet (Abb. 647) gar zehn Säulen an der Vorderseite, 21 an den Langseiten. Durch solche Häufung der schlanken Säulen wird dem Kolossalbau seine Massenwirkung gesichert. Die Säulenhöhe erreicht in den asiatischen Bauten wie am Erechtheion 9—10 untere Durchmesser (im ionischen Stil rechnet man nach diesen, nicht, wie im dorischen Stil, nach Halbmessern), die kleinen attischen Amphiprostyloi begnügen sich mit $7^2/_3$—$8^1/_2$ Durchmessern.

In den Maßverhältnissen oder „Symmetrien" herrscht im ionischen Stil das Gesetz der Analogie ähnlich wie im Dorismus (S. 139 f.). Um nur ein Beispiel anzuführen, so zeigen beim sogenannten Tempel am Ilissos (Abb. 288) die einzelnen Wandquadern, sowohl die unteren Orthostaten wie die gewöhnlichen, ferner das Tempelhaus der Länge nach, endlich der gesamte Tempel mit Säulen und Gebälk durchweg das gleiche Verhältnis von Höhe und Länge wie 1:2.

Kann sich auch der ionische Stil an Ernst und Wucht, an festem organischem Zusammenschluß, an Konsequenz der Entwicklung mit dem dorischen Stil nicht messen, so leihen ihm doch sein Reichtum und seine Eleganz, seine Beweglichkeit und geringere Gebundenheit, ja selbst seine irrationellen Bestandteile einen Reiz, welcher ihn im Laufe der Zeiten den Dorismus überwinden ließ. Die Alten schrieben nicht unpassend dem dorischen Stil einen männlichen, dem ionischen einen weiblichen Charakter zu. Dem entspricht es, daß bei dorischen Bauten gelegentlich männliche (Abb. 457, dort allerdings neben weiblichen), bei ionischen weibliche Figuren (Abb. 400. 551) als Gebälkträger verwendet werden.

Korinthischer Stil. Uralt ist das bezeichnendste und augenfälligste Glied der korinthischen Säule, das als Korb oder Kelch gedachte, von einem Blätterkranz umschlossene Kapitell; ähnliche Bildungen sind uns schon in Ägypten begegnet (Abb. 53) und haben auch in der archaischen ionischen Architektur neben dem eigentlichen ionischen Kapitell gelebt (Abb. 340). Die Anekdote, erst der Bildhauer Kallimachos habe um die Zeit des peloponnesischen Krieges das Motiv einem von Akanthusblättern umwachsenen Korb auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens entnommen, ist historisch nicht begründet. Wohl aber ward das Akanthuskapitell bei den Griechen erst seit jener Zeit verwertet, nachdem bereits in Akroterien und ähnlichem Stelenschmuck ein dem natürlichen Vorbild nicht direkt nachgebildetes, sondern nur angeglichenes Blatt zuerst am unteren Ausgangspunkt der Voluten, dann auch an den immer mehr zu freien Ranken ent-



310. Korinthisches Kapitell von Bassä, in den Einzelheiten der Wiederherstellung unsicher. Durm nach Cockerell.)



311. Modellkapitell für die Tholos in Epidauros.

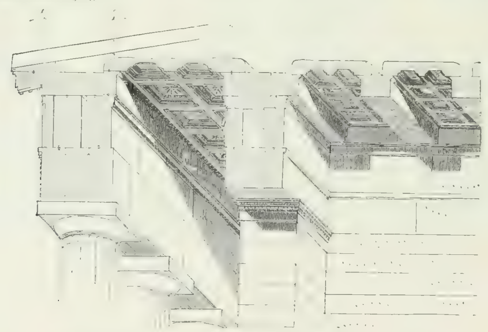


312. Halbsäule mit Epistyl vom Denkmal des Lysikrates zu Athen

wickelten Voluten selbst Verwendung gefunden hatte. Neben dem vegetabilischen Schmuck ist das Bestimmende an dem korinthischen Kapitell die Betonung des Aufwärtsstrebens, wie sie schon das „äolische" Kapitell (Abb. 300) gekannt hatte. An erhaltenen griechischen Werken guter Zeit kommt übrigens das korinthische Kapitell nur selten vor. Einem vereinzelten Beispiel aus dem Tempel von Bassä um 420 (Abb. 310) folgt im nächsten Jahrhundert eine korinthische Säulenstellung am Athenatempel zu Tegea und in dem Rundbau (Tholos) bei Epidauros, hier mit trefflich gearbeiteten Kapitellen, die bereits die Grundzüge der kanonischen Bildung enthalten (Abb. 311). Eigentümlich ist die Lösung am choragischen Denkmal des Lysikrates in Athen (334 v. Chr.). Hier ist nicht allein der Rundbau (Abb. 584) von korinthischen Halbsäulen umgeben, deren Kapitelle das Grundmotiv geistvoll durchgebildet zeigen (Abb. 312), sondern auch der große Aufsatz über dem Dache, der einen Dreifuß trug, zeigt die Formen eines reich entwickelten Kapitells. Seiner Natur nach dekorativ, gestattet eben das korinthische Kapitell der künstlerischen Phantasie einen mannigfachen Wechsel des Blattschmuckes. Zuweilen umschließt den Kern nur ein einfacher, lose gereihter Kranz des großblättrigen, hartrippigen und scharf gezackten Akanthus (Bärenklau, acanthus spinosus), der prächtigsten Dekorationspflanze Griechenlands,

worüber sich ein Kranz schlichter Blätter erhebt. Bei reicherer Ausbildung (vgl. Abb. 311) verdoppelt man den Akanthuskranz und fügt ihm an den Ecken als Übergang zur Deckplatte Volutenranken hinzu. Diese entsteigen dem Kelch als Stengel, tragen in der Mitte Blumen, an den Ecken aber winden sie sich schneckenförmig (Helites) und stützen die Vorsprünge der meistens im Grundriß leicht geschwungenen Deckplatte. Die realistische Gestaltung des Pflanzenornaments bezeichnet den jüngeren Geschmack und steht im scharfen Gegensatz zu der bloß andeutenden Ornamentik der älteren Stile. Was aber dem korinthischen Kapitell später den Sieg verschaffte, ist neben seiner Eleganz seine Schlankheit und seine Verwendbarkeit an jeder Stelle des Baues; hierin ist es dem zweiseitigen ionischen Kapitell (S. 144f.) überlegen und teilt einen Vorzug des dorischen Kapitells (S. 137).

Das Akanthuskapitell ist das hervorragendste Merkmal des korinthischen Stiles. Die **Basis** der Säule entlehnt ihre Gliederung dem ionischen oder attisch-ionischen Stil; eine Plinthe ist zunächst noch nicht üblich. Die Kannelierung des schlanken **Schaftes** ist gleichfalls der ionischen Säule entnommen. Ebenso erscheint das **Epistyl** dreigeteilt. Der **Fries** entspricht dem attisch-ionischen; erst später wird er auch bewegter gebildet, indem er als fein geschwungene Welle, zuweilen mit leicht überfallenden Blättern emporsteigt oder das bauchige Profil eines Torus zeigt.



313. Deckenbildung am Opisthodom des Parthenon. (Durm.)

Das Innere der Tempel. Im Außenbau spricht sich vor allem der Stil des griechischen Tempels aus; vom Außenbau, den sogenannten Säulenordnungen, hat auch die spätere Kunst das meiste entlehnt. Doch ist die **Tempeldecke** für die hellenische Architektur von nicht geringerer Bedeutung (Abb. 313): ihre Formen entstammen offenbar wieder der Konstruktion in Holz, die aber in vielen Fällen in Stein ausgeführt war. Auf Balken ruhen Deckplatten (Kalymmata), an ihrer unteren sichtbaren Fläche mit symmetrisch verteilten, vertieften Feldern (Kalymmatia, Phatnomata), dem Vorbilde der modernen Kassettendecke, versehen. Goldene Sterne oder ähnlich gestaltete Muster auf blauem Grund schmückten die Mitte der Felder und versinnbildlichten, an den gestirnten Himmel erinnernd (vgl. S. 33), das freie Schweben. Oft sind die Felder von Mäandersäumen und Perlenschnüren umschlossen. Die tragenden Balken zeigen an ihrer oberen Kante ein Kymation, an ihrer unteren Fläche in späterer Zeit bisweilen gemaltes



314. Aufbau des dorischen Tempels (Heiligtum der Aphaia in Ägina) nach Fiechter.

oder gemeißeltes Flechtwerk. Die Kalymmatiendecke ist im dorischen und ionischen Tempel wesentlich gleich. Nur bei mäßigen Raumverhältnissen konnte ein steinernes Gebälk Anwendung finden; doch scheint es, daß überhaupt im Innern der Tempel Holzbalken die Regel bildeten, steinernes Gebälk auf Vorhallen, Säulenumgänge und andere der freien Luft ausgesetzte Bauteile beschränkt war; die weiteste Spannung (6,70 m) stellen die marmornen Deckbalken in den Propyläen (Abb. 510f.) dar, machten aber auch schon die Verstärkung durch eingelegte Eisenbalken nötig. Bei den weiten Ringhallen der Pseudodipteroi (Abb. 608) waren freilich hölzerne Decken auch im Freien notwendig.

Bei größeren Tempeln ward die Cella gerne durch Säulenstellungen in mehrere, meistens drei, Schiffe geteilt. Im dorischen Tempel waren in der Regel diese Säulen in zwei Stellungen übereinander angeordnet (Abb. 314), bald so, daß in den Seitenschiffen Galerien (Hyperoa) eine Zweistöckigkeit herbeiführten (wie in Ägina und Olympia), bald ohne diese so, daß die Säulen lediglich zur Stütze der Decke dienten (so in Pästum und wohl auch im Parthenon). Wo nur eine Säulenstellung gewünscht und keine Seitengalerien erforderlich waren, wurden die inneren Stützen wohl einer schlankeren Stilart entlehnt (ionische Säulen im Westsaal des Parthenon und in den Propyläen).

Auf Grund zweideutiger Nachrichten — die Denkmäler bleiben in diesem Punkte stumm — werden vielfach außer den gewöhnlichen Tempeln mit geschlossener Decke, die das Licht nur vom Eingang erhielten, auch solche mit einer Öffnung in der Decke angenommen. Über die Einrichtung solcher „Hypäthraltempel" ist viel gestritten worden, doch ist ihr Dasein überhaupt unbeweisbar. Vor allem steht fest, daß im sonnenhellen Süden das durch die Tür ein-

strömende Licht die Cella im allgemeinen hinreichend erhellte. Bei sehr großen Tempeln, die sich mit den gewöhnlichen Mitteln nicht überdecken ließen, oder bei besonderen Kultbedingungen wird gelegentlich der ganze Hauptraum als offener Hof gebildet (Bassä, Abb. 547, Didymäon, Abb. 645), und wie man überhaupt Räume unter freiem Himmel hypäthral nannte, so bezeichnete man auch solche riesige Kulträume, die äußerlich die Form eines zehnsäuligen Dipteros (vgl. S. 134) angenommen hatten, als hypäthrale Tempel.

Polychromie (Taf. VI). Auch bei den Griechen galt eine Mitwirkung der Farbe bei der Architektur als selbstverständlich. Jede wahre Volkskunst liebt die Farbe, da diese allein den Eindruck vollen Lebens wiedergibt, das Volk aber nur das wahrhaft Lebendige in der Kunst schätzt. Das gilt vollends von den südlichen Ländern, wo die ganze umgebende Natur farbig ist. Die Farbe hebt die einzelnen Bauglieder schärfer voneinander ab und läßt das Ornament deutlicher erscheinen als selbst die sorgfältigste plastische Ausführung. Über die weite Verbreitung und lange Dauer der Polychromie lassen denn auch zahlreiche Fundtatsachen keinen Zweifel, und auch das Maß der Bemalung läßt sich ziemlich sicher feststellen. Dabei hat sich nicht bestätigt, daß, wenn einige Glieder eines Bauwerkes bemalt waren, das Ganze durchweg farbig gewesen sein müsse; diese Ansicht, die eine Menge farbenfreudiger Rekonstruktionen hervorgerufen hat, gilt aber in der Architektur ebensowenig wie in der Skulptur (s. unten).

Für die Technik der Polychromie ist das Baumaterial entscheidend. Die gewöhnlichen Bausteine (Kalksteine, Muschelkalk, Poros) oder Holz und Lehm, verlangten schon der Haltbarkeit wegen Bewurf oder Verkleidung; der Bewurf konnte dann gefärbt werden. Bei tönernen Verkleidungsstücken (S. 133) ward das Ornament bei der Herstellung mitgebrannt (Taf. VI, 2. Abb. 335). Der vornehmere, an sich schon künstlerisch wirksame Baustoff, der Marmor, erlaubte unmittelbaren Auftrag der Wachsfarben (Enkaustik).

Für den dorischen Stil läßt sich nach den übereinstimmenden Ergebnissen genauer Beobachtungen in Attika, Ägina, Olympia und dem Westen, also in den verschiedensten Gegenden, als gesicherte Regel aufstellen, daß die großen, massigen Teile des Baues (Stufen, Mauern, Säulen, Epistylien, Geisa) weiß erscheinen, sei es durch Stuckverputz des gröberen Materials, sei es in der natürlichen Farbe des Marmors; selbst eine leise Tönung, wie sie hier und da angenommen worden ist, ist nicht nachgewiesen. Somit waren die unteren Bauteile weiß, und die Farbe trat erst in den oberen feineren Teilen auf. Hier waren gewisse aus der Masse hervortretende Einzelglieder bemalt, und zwar bald in einfarbigem Anstrich, bald mit Ornamenten. So waren (Taf. VI, 1. 3) die Triglyphen, die kleinen Leisten (Regulae) darunter und die Tropfenplatten darüber, also ein System vertikal zusammengehöriger Glieder, meist dunkelblau (oder auch wohl schwarz), die horizontal verlaufenden Glieder dagegen, die obere Leiste des Epistyls und die Unterfläche des Geison zwischen den Tropfenplatten (die Viä) kräftig rot gefärbt, die Leiste zwischen Triglyphon und Geison bald blau, bald rot. Die Tropfen selbst weisen zumeist eine gelbe oder sonst hellere Farbe auf. Die Metopen zwischen den dunkeln Triglyphen blieben weiß, außer wenn Skulpturen einen farbigen Hintergrund verlangten (rot oder blau; unrichtig auf Taf. VI, 3); ähnlich wurden die Giebelfelder und Friese behandelt. Die Ringe unter den Säulenkapitellen waren meistens rot, ferner war das Antenkapitell reich bemalt (Abb. 295), ebenso alle Kymatien und die Sima mit den zugehörigen Blattmustern farbig geschmückt (Abb. 289). Mäander bedeckten die Leisten oberhalb und unterhalb des Triglyphenfrieses; gelegentlich ward auch die Regula mit fallenden Blumen (Parthenon), öfter die Ecke der Unterfläche des Geison mit einem Palmettenornament verziert. Wie weit außer Blau, Schwarz, Rot und wenigem Gelb auch Gold angewandt wurde, ist nicht auszumachen; für die athenischen Prachttempel ist seine Verwendung sehr wahrscheinlich, zum Teil gesichert. Im

3



1



2

Zur Polychromie der dorischen Architektur.

1 Vom Tempel B in Selinunt. 2 Aus Metapont. 3. Vom Parthenon.



Innern der Tempel waren die Wände ohne Zweifel farbig, oft auch mit Wandgemälden geschmückt. Die Kassetten der Decken hatten blauen Grund mit (goldenen?) Sternen oder Füllmustern. Im ganzen ist in den rein dorischen Tempeln die Farbenstimmung etwas ernster, wozu die kräftigen Farben der Tonglieder (Simen, Verkleidung des Geison oder der inneren Deckenbalken) vortrefflich passen, mögen sie nun das Rot und Schwarz auf gelblichem oder wohl nach jüngerem Geschmack auf weißem Grunde (Taf. VI, 2) zeigen. In den attischen Marmortempeln herrschen dagegen „blühendere", hellere Farben, in schönem Einklang mit dem warmen leuchtenden Ton des lichtdurchlassenden Marmors: statt der Tonglieder tritt hier überall der Marmor mit seinen blauen, roten, goldenen, seltener grünen Ornamenten auf.

Allem Anschein nach galten für den ionischen und korinthischen Stil im großen Ganzen ähnliche Regeln der Polychromie; für Eierstab, Voluten, Plinthen des ionischen Kapitells z. B. steht dies fest. Auch in der Annahme wird man kaum irre gehen, daß in der hellenistischen Zeit die Farbe eine immer größere Rolle gespielt, die Wände z. B. in prächtigerem Schmuck ornamentaler und künstlerischer Malerei erglänzt haben werden. Damit stimmt der Gebrauch buntfarbiger Steine, kostbarer Marmorplatten zur Verkleidung der Wände, vergoldeten Erzes zu Kapitellen überein: Mittel, zu denen die ältere Zeit nur ganz ausnahmsweise und sparsam gegriffen hatte, wie wenn sich an dem reichsten Schmuckbau Athens, dem Erechtheion, die weißen, bemalten Figuren des Frieses von einem Hintergrund aus schwarzem eleusinischen Kalkstein abhoben und die Kapitelle, wie es scheint, mit bunten Steinen und vergoldetem Schmuck verziert waren.

5. Das griechische Mittelalter (vom 8. bis zum 6. Jahrhundert).

Den Beginn der Olympiaden (776) rechneten die Griechen als den Anfang ihrer geordneten Geschichte. In der Tat gewinnt im 8. Jahrhundert die Staatenbildung in Hellas feste Gestalt, beherrscht durch die Verschiedenheit, zum Teil durch den Gegensatz der Stämme.

Früher und reicher als auf dem europäischen Festland entfaltete sich hellenisches Leben an der Westküste Kleinasiens. Besonders Milet entsandte zahlreiche Kolonien nach dem unwirtlichen Schwarzen Meer, auch in das Nildelta. Ionier aus dem euböischen Chalkis drangen bis in das tyrrenische Meer vor, gründeten Kyme an der campanischen Küste. Ihnen folgten Dorier. Von Korinth aus ward Syrakus, von Rhodos aus Gela gegründet. Ihren engen heimischen Grenzen entfliehend siedelten sich Achäer an der südlichen Küste Italiens an und schufen hier ein „Großgriechenland". Lokrer siedelten sich nahe der Südspitze an, die erheblichste Gründung aber war Tarent im innersten Winkel des großen Meerbusens, die einzige bedeutende Kolonie Spartas. Alle diese Kolonien kamen zu rascher Blüte und überholten ihre Mutterstädte an Macht und Wohlstand.

Zu gleicher Zeit, als die neuen griechischen Staaten eine so schöpferische Energie politischen Lebens und kommerziellen Strebens bewährten, blühte die griechische Poesie. Auch hier stehen die östlichen und westlichen Außenländer im Vordergrund. An den sonnigen Küsten Ioniens hatten die homerischen Gesänge die Gestalt gewonnen, in der sie sich allmählich die ganze griechische Welt eroberten. Durch die Dichter gewannen erst die Götter ihre volle Menschennatur und luden zu bildlicher Gestaltung ein. Im Zusammenhang damit entstanden überall Tempel, an denen die griechische Baukunst heranwuchs. Den Götterstatuen gingen Menschenbilder zur Seite, ja voran, als Schmuck des Grabes, später auch als Ehrenbilder für errungene Siege, vor allem aber als Weihgeschenke für die Götter. Durch diese Beschränkung auf das rein Menschliche wird jedem Ausschweifen in das Phantastische, Symbolische eine feste Grenze gesetzt;

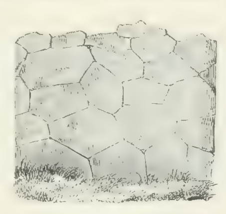
die Götterbilder behielten sogar ihr puppenhaftes Aussehen noch zu einer Zeit, wo auf profanem Gebiet und in dem Kunsthandwerk bereits eine höhere Stufe formaler Vollkommenheit erreicht war. Zugleich forderte die überreiche Fülle der Sagen zu bildlicher Erzählung auf, die bald in der Malerei und im Relief sich fröhlich und mannigfaltig entwickelte.

Die Gründe und Ursachen, aus denen, freilich erst nach einer stillen Arbeit von Jahrhunderten, aus dürftigen Anfängen eine vollendete und durchaus eigentümliche Kunst sich entwickelte, liegen zum großen Teil in den allgemeinen Verhältnissen. Himmel und Erde, der Charakter des Landes (vielgegliedert, nach außen offen, auf die Seefahrt hinweisend, zu lebhaftem Verkehr einladend), die mäßige Größe der Einzelstaaten, welche die Teilnahme aller Bürger am politischen Leben weckte und die harmonische Bildung förderte, die Naturanlage der Menschen, die Menschlichkeit der Götter — das alles trug zur Entfaltung und Vertiefung des angeborenen Kunstsinnes bei. Die Entwicklung der griechischen Kunst hält mit der der Sprache, der Poesie und der Philosophie gleichen Schritt; sie fügt sich als ein gleichberechtigtes Glied der gesamten hellenischen Kultur ein. Dabei fällt den einzelnen Stämmen auf diesem Gebiete eine ebenso verschiedene Rolle zu wie im übrigen Geistesleben. Die Dorier bewähren in der Baukunst ihre Strenge und ihren festen Zusammenschluß, in den Bildkünsten ihren konservativen Sinn und zugleich ihr Interesse an gymnastischer Ausbildung des Körpers. Die beweglicheren Jonier zeigen sich in der Architektur fremden Einwirkungen zugänglicher, entfalten wie im Epos, so auch in Malerei und Plastik ihre lebensvolle Erzählergabe, richten von dem Körperlichen den Blick auf das Geistige und streuen nach allen Seiten den Samen reicher Anregung aus. Beide Einflüsse nimmt hier wie überall Attika in sich auf, tritt aber in dieser Periode noch wenig hervor.

Orientalische Einwirkungen. Bei all dieser künstlerischen Regsamkeit der griechischen Stämme dürfen aber nicht die Anregungen übersehen werden, die sie vom Orient her erhielten. Schon in der Frühzeit sind wir starken Einflüssen Ägyptens und des Orients auf Kreta und die ägäische Kunst begegnet. Mit dem Verfall der ägäischen Kultur zu Anfang der „geometrischen“ Periode waren diese Einwirkungen wohl zeitweilig zurückgetreten, jedoch nur um gegen deren Ende sich mit erneuter Gewalt geltend zu machen. Der Untergang der kretischen Meerherrschaft und der zunächst niedrige Kulturzustand der neuen Stämme öffneten die griechischen Küsten fremdem Handel. In diese Lücke traten etwa im 8. Jahrhundert die Phöniker, die schon in der homerischen Poesie als Bringer künstlichen Metallgerätes auftreten. Unter phönikischem Einfluß gearbeitete Schmuckwaffen sind in der Zeusgrotte des kretischen Ida zu Tage gekommen, und gleichen Ursprungs ist teilweise der an Metallwaren aller Art reiche Inhalt etruskischer Gräber. Ein anderer phönikischer Handelsartikel waren die Teppiche, eigene oder assyrische. Die stilisierte Pflanzenornamentik und mancherlei bildlicher Schmuck, wilde und Fabeltiere neben Szenen menschlichen Lebens, waren grundverschieden von der starren Linearkunst des geometrischen Stils. Sie gewannen großen Einfluß auf die neu sich bildende griechische Kunst, den wir am deutlichsten in den Tonwaren und ihrem malerischen Schmuck verfolgen können. Aber es handelt sich auch hier nicht um äußerliche Aufnahme fremder Elemente; die fremden Anregungen wurden mit der griechischen Eigenart verschmolzen und in griechischem Geist umgeprägt, um dann als neue eigene Schöpfungen zu erscheinen, wie wir das schon bei der Umbildung der Ornamente (S. 135) gesehen haben. Andere Einwirkungen gingen von Ägypten und dem inneren Asien aus. Die großen Monumentalbauten Ägyptens mit ihrer Säulenpracht mögen anregend auf die griechische Baukunst gewirkt haben, wie nachweisbar die ägyptische Skulptur Einfluß auf die griechische gewonnen hat. Wie empfänglich die Jonier für Anregungen vom Osten waren, zeigt ihr Baustil, der so manche fremde Elemente in sich auf-

nahm. So ist noch einmal der Orient Lehrmeister der jungen griechischen Kunst gewesen, um allerdings bald von dem Schüler überflügelt zu werden.

Bauweise. Wie es scheint, vollzog sich in unserer Periode eine Umformung des alten kyklopischen Mauerbaues (S. 117) in den regelmäßigeren Polygonalbau. Die Festigkeit der Mauer ward nicht mehr in der Schwere und Größe der Blöcke, sondern in einem möglichst engen Zusammenschluß der einzelnen Steine, die von geringerer Größe waren, gesucht. Die Steine wurden vorn geglättet, vieleckig gestaltet, sorgfältig behauen und zu einem ebenso kunstvollen wie schönen Gefüge genau aneinander gepaßt (Abb. 315). In einer besonderen Abart wurden die Steine nicht als gradlinige Vielecke gestaltet, sondern behielten ihre zufälligen mannigfach geschwungenen Umrißlinien bei, an welche dann in sorgfältigster Fugung die Nachbarsteine sich anlegten (Stützmauer des delphischen Tempels). Es galt für eine Erfindung der Lesbier, die verschiedenen Umrisse der Steine mit einem Bleistreifen abzudrücken und dadurch die schwierige Ausführung so wechselnder Formen überhaupt zu ermöglichen (lesbischer Kanon). Abgesehen von der bei beiden Arten erzielten genauen Anpassung, ohne irgendwelchen Mörtelverband oder Klammern, gewann die Mauer dadurch größere Festigkeit, daß jeder einzelne polygone Block bei kunstmäßiger Fügung (Ecke auf Ecke und Fuge an Fuge) von selbst ein Glied verschiedener, sich durcheinander schiebender und sich gegenseitig stützender Bogensysteme wird. Hierdurch entsteht ein Bild lebendig aufeinander wirkender Kräfte, und eben dieser wechselvolle Eindruck verleiht der Polygonmauer ihre besondere Schönheit, ebenso weit hinaus über die derbe Wucht der kyklopischen wie über die gleichförmige Regelmäßigkeit der Quadermauer. Stücke polygonaler Mauern in der Burgmauer von Mykene (Abb. 315) darf man nicht für besonders alt halten, es sind Ausbesserungen griechischer Zeit. Aber wo das Steinmaterial darauf hinwies, ist Quaderbau, wenn auch zuerst ohne genauen Fugenschluß, schon früh verwendet worden (Troja VI, Kreta); der Quaderbau mit horizontalen Fugen tritt ferner gleichmäßig an den Ecken und Enden der Polygonmauern auf, um als fester Halt gegen den Schub jener Bogensysteme zu dienen. So war dem reinen Quaderbau neben dem Polygonbau die Stätte bereitet und er geht diesem zur Seite.



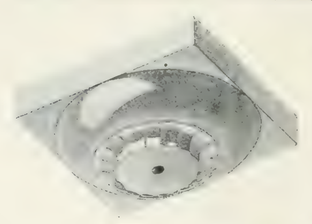
315. Polygonmauer. Mykene. (Nach Gell.)

Vordorische Bauten. Die echteste Schöpfung griechischen Bausinnes ist der dorische Baustil, der aber erst sehr allmählich zur Vollendung gedieh. Noch um 600 entstanden Bauwerke, die weder dorisches noch ionisches Stilgepräge tragen. Das zeigt beispielsweise ein bei Selinunt (in Gäggera) aufgedeckter ganz geschlossener Tempel der Erdgöttin Demeter. Keine Säulen, keine Triglyphen und Metopen finden sich; nur ein vorspringendes Geison von ungewöhnlicher Form, mit ägyptischer Hohlkehle, zieht sich rings um den Tempel und umrahmt das Giebelfeld. Der ursprüngliche Bau des reich mit ornamentalen Terratottaplatten (vgl. Abb. 335) umkleideten Geloerschatzhauses in Olympia (um 600) weist ebenfalls noch keinerlei bestimmte Stilformen auf, die erst später in Gestalt einer dorischen Vorhalle hinzutraten, ebenso wie der hochaltertümliche Tempel des Apollon Pythios im kretischen Gortyn zunächst nur einen ungefähr quadraten einfachen Raum darstellte, dem später ein Vorraum angebaut ward. Von den Bauformen der ältesten Tempel (oben S. 133) wissen wir leider nichts Sicheres. Die versuchte Herstellung eines hochaltertümlichen, mit Relief und Rundfiguren geschmückten Tempelbaues im kretischen Priniás (vgl. unten) ist sehr problematisch; der reiche Reliefschmuck an den

Gewändern und Architekturen scheint derselben altertümlichen Überlieferung zu entstammen, wie der nicht notwendigerweise viel jüngere Tempel der Stadtgöttin in Sparta, der Athena Chalkioikos („vom ehernen Hause"). Ein Tempel aus angeblich mythischer Zeit ward von dem Baumeister, Bildner und Hymnendichter Gitiadas (6. Jahrhundert?) ausgebaut und im Innern mit Erzreliefs bekleidet, in Anknüpfung an die homerischen ehernen Wände des Phäakenpalastes (vgl. S. 122f.) und die assyrischen Metallverkleidungen (S. 63).

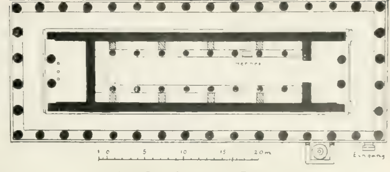
Anfänge der dorischen Bauweise. Griechenland. Der dorische Baustil, wenn er auch auf dem alten Holzbau fußt und Errungenschaften der mykenischen Epoche nutzt, ist doch auch insofern eine neue Schöpfung, als er sich in seiner Gesamterscheinung immer entschiedener auf den Stein gründet. Der Stein verdiente schon um seiner Haltbarkeit willen den Vorzug, bedingte aber zahlreiche Umänderungen, beispielsweise mußten die Säulen sich nach oben verjüngen, statt, wie die kretischen Holzsäulen, nach unten; sie mußten stämmiger gebildet und dichter gestellt werden, um die Last des schweren Steingebälkes zu tragen; der Epistylbalken mußte in einzelne Stücke von Säulenachse zu Säulenachse zerlegt werden; das Kranzgesims bedurfte einer anderen Gestaltung, um trotz weiteren Vorsprunges ein festes Auflager zu behalten. Kurz, alles mußte für den Stein in neue Verhältnisse übertragen werden. Den Übergang vom Holzbau zum Steinbau können wir in den ältesten Tempeln des eigentlichen Griechenlands noch deutlich verfolgen, während in Großgriechenland und Sizilien bereits der Stein als Material herrscht und die aus dem Holzbau entlehnten Zierformen anfänglich sogar weniger klar hervortreten. Auch sonst geht die Entwicklung im Osten und im Westen einen etwas verschiedenen Weg.

Als Heimat des dorischen Baustils darf der Peloponnes angesehen werden. Für besonders alt galten die beiden Heratempel unweit Mykene und in Olympia, die in mythische Zeiten gesetzt wurden. Beide sind aber nach Vasenfunden in ihren Fundamenten in den Anfang des 7. Jahrhunderts zu datieren. Nach den erhaltenen Überresten waren beide Peripteroi (S. 134). Diese Tempelform tritt also schon sehr früh im dorischen Stil auf. Wie ja in der Tat die allseitig gleiche dorische Säule sich für eine ringsumlaufende Säulenstellung am besten eignet. Beide Tempel sind auch darin altertümlich, daß ihr Säulenkranz und Gebälk ursprünglich noch aus Holz bestand. Für die Ausbildung des Tempels tritt in der Überlieferung besonders Korinth hervor. Hier wurden nach Pindars Zeugnis die Tempel der Götter zuerst mit dem doppelten Giebelfelde (Aëtos, „Adler") bekrönt, das Vorder- und Rückseite des Tempels einander gleich machte. Man hat vermutet, daß diese Erfindung zugleich mit dem Peripteros entstanden sei, und läßt demgemäß auch diesen in Korinth erfunden sein; allein das Doppelgiebeldach kann auch erst später an die Stelle eines Walmdaches oder eines Daches mit bloßem Vordergiebel getreten sein. Jedenfalls aber begünstigte der gleiche Dachabschluß vorn und hinten eine gleiche Bildung auch des übrigen Tempels auf beiden Schmalseiten. Vermutlich verbreiteten die Korinther auch das schräge Dach aus gebrannten Tonziegeln, das sich vortrefflich zum schrägen Giebelfelde fügt; Korinth besaß wenigstens eine hochentwickelte Tonindustrie und dort sollte auch etwa in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts der Töpfer Butades aus Sikyon gelebt haben, dem die Erfindung reliefgeschmückter Stirnziegel (Ektypa) und Akroterien zugeschrieben ward; vgl. Abb. 323. Auf alle Fälle hatte die Nordostecke des Peloponneses, wie an dem Aufschwung der Bild-



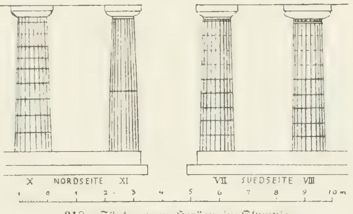
316. Kapitell von Tiryns.

künste, so auch an der Entwicklung des dorischen Tempelbaues einen hervorragenden Anteil.



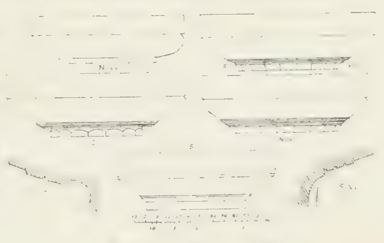
317. Das Heräon in Olympia.

Die spärlichen Überbleibsel des erwähnten argivischen *Heratempels* unweit Mykene weisen auf einen langen Peripteros mit 6 × 14 dünnen, sehr weitgestellten Holzsäulen hin, die sicherlich auch ein hölzernes Gebälk trugen, und lassen anscheinend auf ein hinten geschlossenes Megaron schließen, eine Tempelform, die sonst im Westen (s. unten) gebräuchlicher war als im eigentlichen Griechenland. Wir dürfen darin wohl ein Überbleibsel der Megaronform der alten Paläste (Abb. 217. 265) erkennen, um so mehr als in Tiryns das Megaron des Palastes unmittelbar dem Herakult dienstbar gemacht, und nach einem Brande in dorischem Stil wieder aufgebaut worden ist. Von diesem letzteren Bau besitzen wir vor allem ein Kapitell (Abb. 316), dessen eingezogene Kehle unter dem Echinos an das alte mykenische Kapitell (Abb. 238) erinnert. Auch diese Besonderheit werden wir in den achäischen Kolonien des Westens wiederfinden. Sonst bildet im Peloponnes ein Tempelhaus die Regel, in dem ein offener Opisthodom hinter der Cella dem Pronaos davor symmetrisch entspricht; schon in dem prähistorischen Troja war diese Anlage vorbereitet (Abb. 217, E).

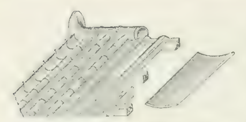


318. Säulen vom Heräon in Olympia.

Dieser Grundriß tritt denn auch in dem zweiten der obengenannten Tempel auf, dem *Heräon in Olympia* (Abb. 317). Seine Aufdeckung unter dem Südabhange des Kronoshügels (Abb. 445, H) hat uns einen lehrreichen Einblick in die Anfänge der dorischen Bauweise eröffnet. Das Heräon, nur zweistufig, ist ein langgestreckter Peripteros von 6 · 16 Säulen. Die Cella war ursprünglich einschiffig, jedoch bildeten je vier vorspringende Strebepfeiler zwei Reihen von Seitennischen. Ein Steinsockel, mit Orthostaten verkleidet, und darüber eine Mauer von Lehmziegeln, an den Stirnseiten mit hölzernen Bohlen antenartig gefestigt, erinnern noch an die alte troische Bauweise (Abb. 218). Die Säulen der Ringhalle waren hölzern, desgleichen das Gebälk. Im Laufe der Zeiten aber traten große Änderungen ein. Die Holzsäulen wurden allmählich durch Steinsäulen ersetzt, die zwar in der Verjüngung nach oben, den flachen Furchen, dem Echinoskapitelle alle bereits den regelmäßigen dorischen Typus (S. 137 f.) tragen, aber in Maßen



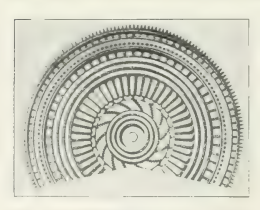
319. Kapitelle vom Heräon in Olympia.



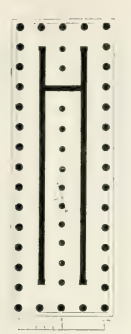
320. Tönernes Ziegeldach vom Heräon in Olympia. (Borrmann.)

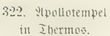
und Proportionen, Zahl der Furchen, Verjüngung und Entasis, Form des Kapitells und den technischen Eigentümlichkeiten die größten Verschiedenheiten aufweisen (Abb. 318. 319). Sichtlich hat diese Umformung des Holztempels in einen Steintempel sich langsam vollzogen, je nachdem durch fromme Stifter oder sonst die Mittel zu dieser Verschönerung einliefen. Noch im zweiten nachchristlichen Jahrhundert hatte sich im Opisthodom die letzte Holzsäule erhalten, offenbar ebenso absichtlich als ehrwürdiger Rest konserviert wie die Holzsäule vom benachbarten „Palast des Oinomaos". Andrerseits reichen die altertümlichsten der Steinsäulen bis ins 6. Jahrhundert hinauf, wo also die Umwandlung bereits begann. Diese führte aber nicht etwa auch eine Umformung des Gebälkes herbei; da sich keine Spur eines steinernen Gebälkes gefunden hat, blieb dies ohne Zweifel immer hölzern. Es muß trotzdem bereits ein ausgebildetes Triglyphon besessen haben, da die Verengung der Eckjoche an den Fronten sich nur durch die Rücksicht auf die Stellung der Ecktriglyphe erklären läßt. Auch das Innere erfuhr eine Umbildung: die Strebepfeiler wurden entfernt und statt ihrer zwei Reihen steinerner Säulen angeordnet. So ward die Cella dreischiffig und erhielt damit die spätere normale Gestalt größerer Tempel; die Seitenschiffe bildeten allerdings, wie meistens in den älteren Tempeln, nur schmale Gänge. Vom tönernen Satteldache des Heräon haben sich noch ansehnliche Reste gefunden, flach gerundete Regenziegel und etwa halbrund gewölbte Deckziegel sowohl an den Dachschrägen, wie über der Firstpfette (Abb. 320) und die vordere Endigung dieser Firstziegel über dem Giebelfelde, ein gewaltiges kreisrundes Akroterion von $2^1/_2$ m Durchmesser, ein technisches Meisterwerk (Abb. 321). Es ist mit reichen Mustern in den üblichen Farben, schwarz, rot, gelb, bemalt, wie sie im 7. Jahrhundert in der korinthischen und verwandten Tonmalerei üblich sind; eben damals war dort Butades in der oben (S. 154) geschilderten Richtung tätig. Früher zweifelte man, ob dies schräge Tondach das ursprüngliche sei, oder ob es erst einer Erneuerung angehöre und an die Stelle eines älteren flachen (vgl. Abb. 219) oder Walmdaches getreten sei, wie die Sage von sehr früher Entstehung des Tempels zu empfehlen schien. Aber neuerdings unter seinen Fundamenten gemachte Funde (protokorinthische Scherben und eine gleichzeitige Bronzestatuette) schließen seine Entstehung vor dem 7. Jahrhundert aus, und der Bau muß eben der Zeit zugeschrieben werden, auf welche auch der Stil der Akroterien hinweist.

In sehr primitive Verhältnisse versetzt uns ebenfalls der Tempel Apollons in dem hochgelegenen ätolischen Hauptorte Thermos (Abb. 322f.). An ihm ist alles ungewöhnlich. Auch hier liegt ein als Ersatz eines noch primitiveren (S. 133) errichteter alter Holz- und Lehmbau des 7. Jahrhunderts vor, der Ausbesserungen (und Verschiebung?) nach der Mitte des 6. Jahrhunderts erfahren hatte, durch Philipp V. (218 v. Chr.) verwüstet und dann zwar in Stein, aber mit Bewahrung des alten Grundrisses wieder aufgebaut wurde. Der ursprüngliche Zustand läßt sich aus den erhaltenen Resten mit genügender Sicherheit erkennen. Hölzerne Säulen trugen ein hölzernes Epistyl, das oben durch eine Abdeckplatte von Holz oder Ton geschützt war — dies der technische Ursprung des S. 137 erwähnten oberen Streifens am normalen Epistyl — und ein mit Lehmziegeln hintermauertes wohl hölzernes Triglyphon mit tönernen Metopen,

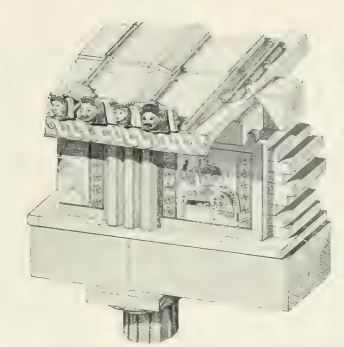


321. Tönernes Firstakroterion vom Heräon in Olympia.





322. Apollotempel in Thermos.



323. Apollotempel in Thermos, Gebälk. (Kawerau.

darüber das mehrfach erneuerte, mit Köpfen (Ettypa, S. 154) verzierte Dach aus Holz, Lehm, Ton (S. 139f.) trug. Die Metopen (Abb. 350) mit schwarzfigurigen Malereien des 7. Jahrhunderts verziert, weisen auf den korinthischen Kunstkreis hin. Der Grundriß des Tempels zeigt bei 15 Säulen auf den Langseiten nur fünf Säulen in der Front. Den drei mittleren Frontsäulen entsprechen die Langwände der zweischiffigen Cella und die mittlere Säulenreihe, die bei den bescheidenen Maßen des Tempels zur Stütze der Decke kaum nötig gewesen wäre. Sie macht sich aber so stark geltend, daß sie sogar den Opisthodom durchzieht und die Anlage eines geschlossenen Pronaos verhindert hat, da für eine Tür kein angemessener Platz vorhanden gewesen wäre.

Völlig durchgebildet erscheint der dorische Stil in dem Apollotempel in Korinth, der noch der Herrschaft der Kypseliden (bis 581) angehören wird. Es war wiederum ein langer Peripteros von 6 zu 15 Säulen, dessen überaus schwere Säulen, durchschnittlich 8½ Halbmesser hoch, mit ihren bauchigen Kapitellen der Last des drückenden Gebälkes kaum gewachsen zu sein scheinen (Abb. 324). Das Tempelhaus bot die Besonderheit eines doppelten Saales, eines größeren dreischiffigen gegen Osten und eines kleineren gegen Westen, beide mit offener Vorhalle; wahrscheinlich diente der westliche Raum als Schatzhaus. Letzteres hat man auch für den etwas jüngeren Porostempel auf der Akropolis in Athen („Hekatompedon") angenommen (Abb. 325), doch ohne wirkliche



324. Apollotempel in Korinth.



325. Porostempel von der Akropolis in Athen. (Nach Wiegand.)

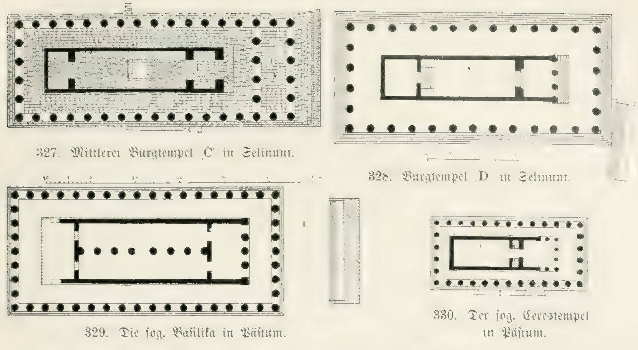


326. Rundbau in Delphi. Pomtow.

Sicherheit, ja ohne sichere Kenntnis seines Grundrisses und seiner genauen Lage. Nur das läßt sich auf Grund der zerstreuten baulichen und bildlichen Reste mit Gewißheit sagen, daß es ein Antentempel war, also des Säulenumgangs entbehrte, sich aber durch seine Giebelreliefs (Taf. VII, 1. S. 178) und seine reichbemalten Marmorsimen auszeichnete. Unter den schrägen Giebelgeisen sind, ein ungewöhnlicher Schmuck, fliegende Adler und Störche gemalt. Von der vermuteten Umwandlung dieses Tempels in einen Peripteros wird später die Rede sein.

Von hohem Interesse sind zwei Rundbauten aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, die eine alte Grundrißform (S. 101) wieder aufnehmen. In Sparta erbaute der Samier Theodoros, der auch am heimischen Heräon (s. u.) tätig gewesen war, die runde Skias mit Zeltdach, ursprünglich für die in Sparta blühenden musikalischen Aufführungen bestimmt, später als Versammlungslokal benutzt; leider haben kürzlich vorgenommene Ausgrabungen für die ursprüngliche Anlage wenig ergeben. In Delphi hat sich eine solche Tholos aus den Fundamenten des späteren sikyonischen Schatzhauses wiedergewinnen lassen (Abb. 326); 13 ungewöhnlich schlanke (12 Halbmesser) und weitgestellte (2 Durchmesser), somit an die Verhältnisse des Holzbaues erinnernde Säulen umgaben die runde Cella, deren Enge (3,40 m im Durchmesser) die Vermutung begünstigt, daß sie den Staatsherd (Hestia) enthalten habe. Altertümlich mutet es an, daß die Triglyphen ohne bestimmte Beziehung zu den Säulen angeordnet waren und daß alle Tropfen fehlten (vgl. S. 138). Das Kapitell zeigt noch deutlicher als das von Tiryns (Abb. 316) den abgesonderten Blattkranz unter dem Echinos.

Die dorische Bauweise im Westen und Osten. Hat auch der dorische Baustil im Peloponnes seine Heimat, so haben sich doch einige der altertümlichsten Beispiele grade an der Peripherie der früh ausgesandten griechischen Ansiedelungen erhalten. So zeigt noch in sämtlichen älteren Tempeln Siziliens und Großgriechenlands, die wohl alle spätestens dem 6. Jahrhundert angehören, das Tempelhaus die in Griechenland seltene (S. 133) alte mykenische Form des Megaron mit einer Vorhalle, aber festem Abschluß hinten, niemals mit offenem Opisthodom. Oft tritt dafür ein Hintergemach (Adyton) ein, gegen die Cella geöffnet. Dieses war für das Götterbild, die Cella für einen Teil des Kultes und besonders zur Aufnahme von Weihgeschenken bestimmt (denn der große Altar für die Brandopfer stand immer außerhalb, vor der Front des Tempels); wo das Adyton fehlte, nahm die Cella auch das Götterbild auf. Wie sich dabei doch



327. Mittlerer Burgtempel C in Selinunt.

328. Burgtempel D in Selinunt.

329. Die sog. Basilika in Pästum.

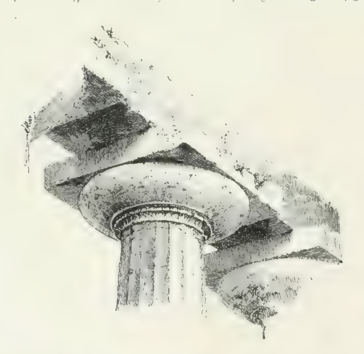
330. Der sog. Cerestempel in Pästum.

der Grundriß verschieden gestalten konnte, zeigen die beiden ältesten selinuntischen und die beiden ältesten Tempel von Poseidonia (Pästum). Der mittlere Burgtempel in Selinunt (C, Abb. 327), der etwa um 580 entstanden ist, hat ein dreiteiliges, auch vorn durch Türen geschlossenes Tempelhaus, was vielleicht durch die Rücksicht auf einen Geheimkult veranlaßt war. Dafür hat er vor diesem einen so großen freien Vorraum, daß eine besondere Querreihe von Säulen zum Tragen des Gebälkes erforderlich ward. Diese auch im Apollotempel zu Syrakus (auf der Insel Ortygia) und im dortigen Olympieion nachweisliche Anordnung verlieh zugleich anstatt des hier fehlenden offenen Pronaos der Front ein stattliches Aussehen. Der nur wenig jüngere selinuntische Tempel D (Abb. 328) entbehrt dieser Säulenstellung, hat dafür aber den offenen Pronaos mit einer Front von zwei Säulen und zwei Dreiviertelsäulen (statt der Anten) ausgestattet. Das Hintergemach ist erhöht und von der Cella aus durch eine Treppe zugänglich. Die schiefe Stellung des großen Altars zum Tempel ist wohl in lokalen Verhältnissen begründet. Ein dritter, etwas jüngerer Tempel in Selinunt, F, der erste, der auf der weiten östlichen Stadtfläche angelegt ward, weist die Besonderheit auf, daß alle Interkolumnien des Säulenumganges durch hohe Brüstungsmauern verschlossen waren, vermutlich wiederum aus besonderen Kultusgründen. Wieder anders der älteste Tempel in Poseidonia, die sogenannte Basilika, die durch ihren großen Altar als Tempel (Poseidons?) erwiesen wird (Abb. 329). Die ungrade Säulenzahl der Vorderseite (9×18 Säulen) ist ebenso bemerkenswert wie die dadurch veranlaßte Zweischiffigkeit der Cella, hinter der ein erhöhtes Adyton gelegen zu haben scheint. Zweischiffige Tempel aus älterer Zeit, die bis vor kurzem kaum bekannt waren, sind neuerdings häufiger zum Vorschein gekommen: wir sind ihnen schon in Thermos (Abb. 322) begegnet (vgl. auch S. 165 Neandria). Sie knüpfen an die zweischiffigen Säle der ägäischen Zeit (Abb. 266) an. Zunächst war es gewiß die Rücksicht auf die Decke, die zu dieser Stützenreihe führte: findet sie sich auch einmal bei kleineren Tempeln, wo solche Rücksicht wegfiel, so mag die Freude an reicherer Gestaltung des Raumes mitgewirkt haben: dreischiffige Cellen sind auf dieser älteren Stufe des Tempelbaues im Westen noch nicht üblich. Die Säulenstellung in der Mitte führt aber leicht zur ungraden Zahl der Frontsäulen (vgl. Abb. 322), die in alter Zeit so wenig anstößig war, daß sie sich auch bei Tempeln mit einfacher Cella findet, wie bei dem ältesten Tempel Pompejis. Wohl der jüngste Tempel dieser älteren Gruppe ist der sechssäulige sogenannte Cerestempel in Poseidonia (Abb. 330),

an dem manche Einzelheiten bereits auf ionische Einflüsse hinweisen; seine Säulenzahl (6×13) entspricht dem späteren Kanon. Beachtenswert ist sowohl die freie Säulenstellung vor der Vorhalle wie die Treppenanlage neben der Cellatür.

Die Grundrisse aller dieser, wie überhaupt der älteren Tempel, sind sehr langgestreckt (beim syrakusischen Olympieion 6×17 Säulen), ihre Cellen meistens schmal, so daß der Säulenumgang eine erfreuliche Weite erhält, die äußerlich bereits an die Verhältnisse des späteren Pseudodipteros (Abb. 608) erinnert. Die Stufenzahl ist noch nicht geregelt; sie schwankt zwischen einer (Ortygia) und vier (Selinunt C), fünf (Pompeji) oder gar sechs Stufen (Selinunt D). Der Grundriß des Tempelhauses steht noch nicht in fester Beziehung zur Anordnung der Säulen der Peristasis, die Gestaltung der Balkendecke muß dadurch noch etwas Regelloses gehabt haben. Ebenso ist die Weite der Interkolumnien noch nicht völlig ausgeglichen; auch ist noch nicht die später gewöhnliche engere Stellung der Ecksäulen, die mit der Anordnung der Triglyphen zusammenhängt und durch den Schub des Daches empfohlen wird, üblich. Auf den schwerbelasteten Giebelseiten stehen dagegen die Säulen vielfach enger als an den Langseiten, während später gewöhnlich das Umgekehrte der Fall ist. Überall begegnen wir einem Schwanken, einem Tasten und Suchen, das dieser Periode den Namen der lax-archaischen eingetragen hat.

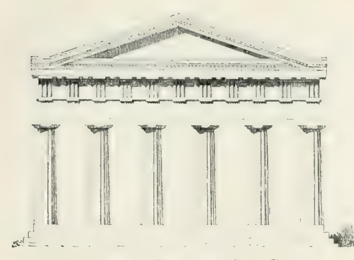
Ähnlich wie mit dem Grundriß ist es auch mit dem Aufriß. Hier machen sich gewisse Stammesunterschiede geltend. So bietet die achäische Kolonie Poseidonia (Pästum) einige Besonderheiten. An den Säulen ihrer beiden älteren Tempel ist außer übertrieben starker Verjüngung und Entasis eine Hohlkehle bemerkenswert, die sich unter dem bauchigen Echinos des Kapitells hinzieht und mit einem plastischen Kranz aufsteigender Blätter geschmückt ist (Abb. 331). Sie fand sich ähnlich z. B. in dem frühdorischen Tempel des gleichfalls achäischen Tiryns (Abb. 316). Offenbar haben wir darin, wie schon oben (S. 137 f.) bemerkt ward, eine Weiterbildung des alten mykenischen Kapitells (Abb. 238), das den Achäern aus ihrer Heimat geläufig



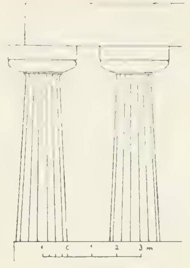
331. Kapitell vom sechssäuligen Tempel in Pästum.



332. Sechssäuliger Tempel in Pästum.

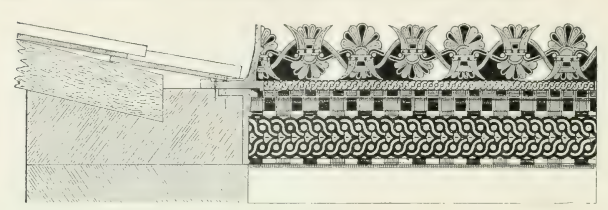


333. Der mittlere Burgtempel (C) in Selinunt.



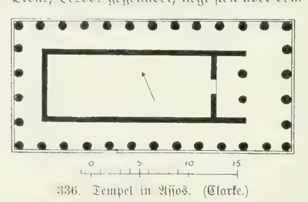
334. Vom Apollotempel auf Ortygia bei Syrakus.

war, nun aber den Formen des dorischen Stils angepaßt ward; ein ähnliches Kapitell ist neuerdings an einem alten Tempel bei Tegea gefunden worden. An dem neunsäuligen Tempel in Pästum (Abb. 329) weist überdies die Ante statt des sonst üblichen dorischen Kapitells (Abb. 295) eine schwere Hohlkehle auf, wohl die ältere Form des Abschlusses (vgl. S. 137); oberhalb des Epistyls ist hier nichts erhalten. An dem sechssäuligen Tempel (Abb. 330—332) fehlen die Tropfen unter den Triglyphen und unter dem Geison (vgl. S. 158); mächtige Kymatien schließen das Gebälk oben ab; das horizontale Giebelgeison fehlt ganz; das Geison der Giebelschräge und der Langseiten ist an der Unterfläche mit Kassetten (Abb. 332) verziert. Alle diese Besonderheiten sind ausschließlich achäisch, während eine eigentümliche Knickung des oberen schrägen Giebelgeisons auch in Selinunt (Abb. 333) wiederkehrt. — Das chalkidische Kyme, das selbst keine ansehnlicheren baulichen Reste hinterlassen hat, dürfte, da es der Kulturmittelpunkt für Campanien war, einen Vertreter seines Stils in dem alten Tempel zu Pompeji haben, dessen erhaltene Reste allerdings nur den Grundriß mit Sicherheit kennen lehren. Er steht auf fünf Stufen und ist ungewöhnlich kurz (7×12 Säulen); auffällig ist auch die überaus schmale Cella, die einen Pseudodipteros (Abb. 608) ergibt. Auch in den dorischen Kolonien fehlt es nicht an Besonderheiten. Am altertümlichsten muten uns die Reste des Apollotempels in Syrakus auf der Insel Ortygia an (Abb. 334); sie mögen noch in das 7. Jahrhundert gehören. Die überaus stark verjüngten Säulen mit bauchigen, weit ausladenden Kapitellen stehen so dicht beieinander, daß wohl hier wie bei dem oben (S. 158) besprochenen, etwas jüngeren delphischen Beispiel die Triglyphen ohne Rücksicht auf die Säulen verteilt oder so angeordnet waren, daß nur je eine Triglyphe über jeder Säule stand und der Zwischenraum von je einer länglichen Metope (vgl. Abb. 364) eingenommen war. Unter den erhaltenen selinuntischen Tempeln ist C (Abb. 327) der älteste. Von seinem eigentümlichen Giebel (Abb. 333), dessen Anordnung bei dem sechssäuligen Tempel in Pästum (Abb. 332) wiederkehrt, war die Rede. Ferner war bei C das Geison mit bemalten Tonplatten verkleidet, die eine aus Palmettenmustern gebildete und behufs des Wasserablaufs durchbrochene Sima tragen (Abb. 335): eine Eigentümlichkeit, die vor allem in Großgriechenland und Sizilien mehrfach wiederkehrt (vgl. S. 153). Endlich ist C durch seine Metopenreliefs ausgezeichnet (Abb. 362), obschon er auch hierin nicht allein steht, da sich in Selinunt ähnliche, etwas altertümlichere Reste eines verschwundenen Tempels gefunden haben. Zu dieser älteren Gruppe dorischer Tempel gehören noch die selinuntischen Tempel D und F (S. 159).



335. Geison und Sima von der Langseite des Tempels C in Selinunt.

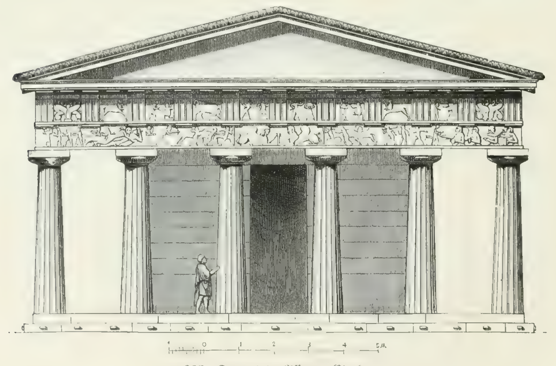
In einigen Eigentümlichkeiten begegnet sich mit diesen Tempeln des Westens der einzige ältere Tempel dorischen Stils in Kleinasien. An der Südküste der äolischen Landschaft Troas, Lesbos gegenüber, liegt steil über dem Meere die Stadt Assos. Ein Tempel (Abb. 336),



336. Tempel in Assos. (Clarke.)

aus sprödem Trachyt errichtet, verbindet das Megaron ohne Opisthodom mit einer der späteren Norm entsprechenden Peristasis von 6 zu 13 Säulen. Die weite Stellung seiner stark verjüngten Säulen erinnert an die Verhältnisse des Holzbaues, das Fehlen aller Tropfen an die achäischen Tempel des Westens (S. 161). An Skulpturenreichtum übertrifft er den selinuntischen Tempel C, da er gegen alle Gewohnheit außer den Metopen auch das Epistyl mit Reliefs überzieht (Abb. 337, vgl. Abb. 365), was nur noch bei dem viel späteren Nereidendenkmal von Xanthos (Abb. 553) wiederkehrt.

Anfänge der ionischen Bauweise. Leider ist die ältere Geschichte des ionischen Stils noch nicht genügend bekannt. Drei kolossale Marmortempel, lauter Dipteroi, stellten einst die frühe



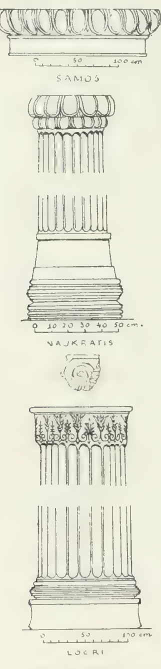
337. Tempel in Assos. (Clarke.)

Entwicklung des Stils dar: das Heräon in Samos, vielleicht noch im 7. Jahrhundert von Rhoikos begonnen, dann wahrscheinlich von Theodoros fortgesetzt und nach gewaltsamer Zerstörung durch die Perser in größerem Maßstabe neu gebaut; das Artemision in Ephesos, unter Beirat des Samiers Theodoros von dem kretischen Architekten Chersiphron und seinem Sohne Metagenes begonnen und gefördert, aber erst nach einer Bauzeit von 120 Jahren in der Zeit der Perserkriege vollendet, und im Jahre 356 durch die Narrheit des Herostratos verbrannt; das Didymäon des Apollon Philesios bei Milet, das schon 494 von Dareios zerstört ward. Die kolossalen Verhältnisse dieser Tempel, welche über die der gleichzeitigen dorischen Tempel weit hinausgehen, scheinen im Wetteifer mit den ägyptischen Monumentalbauten, die ja den Joniern nicht unbekannt waren, gewählt worden zu sein. Wenn sie rings mit Säulen umgeben wurden, obschon das ionische Kapitell dafür seiner Natur nach nicht geeignet ist, so wird das Beispiel des dorischen Peripteros eingewirkt haben; der Peripteros verwandelte sich hier aber in einen Dipteros, um dem doppelten Kranze der schlankeren und weitgestellten Säulen ein ähnliches Gewicht zu verleihen, wie es der einfache Kranz der dorischen Säulen vermöge deren Dicke und Wucht von Natur besaß. Daher wird man diese Entwicklung des ionischen Tempelbaues für etwas jünger als die Anfänge des dorischen Peripteros halten müssen. Das Tempelhaus in Samos wies noch die alte mykenische Form des hinten geschlossenen Megaron auf, auch im Neubau des Didymäon (Abb. 645) war sie sicher vorhanden. Im Artemision glaubt man dagegen an beiden Schmalseiten Zugänge mit reichen Säulenstellungen annehmen zu müssen. Die Frontsäulen waren am Heräon und am Artemision nicht in gleichen Abständen angeordnet; bei ersterem besaß die rückwärtige Front 9, die vordere 8 Säulen. Da die Stellung der drei äußeren an jeder Ecke durch ihr Verhältnis zu der Peristasis und der Cella-Langwand bestimmt ist, müssen die vier mittleren Interkolumnien an der Rückseite drei größeren an der Vorderseite entsprechen. Auch am Artemision waren die mittleren Interkolumnien größer als die äußeren. Dieser Bau, dem an gleicher Stelle zwei kleinere Tempel und eine anscheinend tempellose Kultstätte vorausgegangen waren, bot wegen des sumpfigen Bodens große technische Schwierigkeiten, die man hier ebenso zu überwinden lernte wie die aus der kolossalen Größe der Marmorblöcke entstehenden. Ganz Asien nahm Teil am Bau; der Lyderkönig Kroisos schenkte einen großen Teil der Säulen, von denen sich noch einzelne Überbleibsel, mit Resten der Weihinschrift des Königs, erhalten haben. Diese (Abb. 303. 338) bieten die Eigenheit, daß der noch mit scharfkantigen Stegen besonders eng kannelierte Schaft an seinem unteren Ende mit figürlichen Reliefs, Nachklängen orientalischer Verkleidung mit Erzplatten, umgeben ist; der oben abschließende Blattüberfall ist ungemein kräftig und lebendig (vgl. Abb. 366). Neben diesen Riesentempeln stehen einige Marmorbauten kleinen Umfangs in Delphi, in der Form des Antentempels errichtet. Zwei davon, die Schatzhäuser von Massilia (Abb. 340; bisher meist als einer der Sühnetempel angesehen) und Klazomenai (?) zeigen Säulen mit einer Art Palmkapitell (Abb. 53. 692), das aber ganz in den Formen der altionischen architektonischen Ornamente (Eierstab) gehalten ist. Die beiden andern (Schatzhäuser von Knidos und Siphnos) verwenden statt der Säulen Frauengestalten (Karyatiden) und sind später noch genauer zu betrachten (Abb. 400 f.).

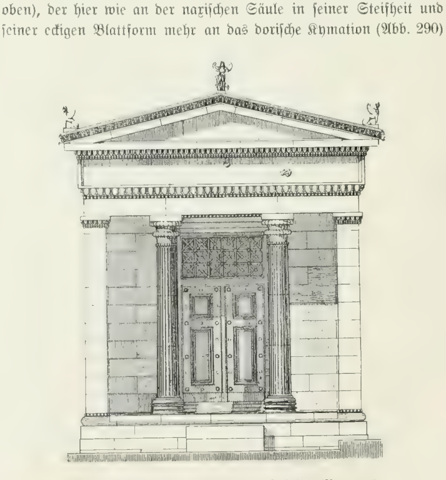


338. Säule vom alten Artemistempel zu Ephesos. (Murray.)

Ein wichtiges Beispiel altionischer Architektur hat Delphi dann noch in einer kolossalen Säule geliefert, welche oben eine Sphinx trug, ein Weihgeschenk der Naxier aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts (Abb. 341); Reste einer ähnlichen sind auch in Ägina gefunden. In beiden Fällen ist wieder am Schaft die ältere Kannelierung zu bemerken, 44 bzw. 36 schmale und flache Furchen, deren Kanten scharf aneinander stoßen, so daß die Säulen den persischen (Abb. 213) ähneln. Auch in Ephesos haben wir beim Artemision diese altertümliche Form (Abb. 303), diesmal mit 40 Furchen, die sich auch anderwärts (z. B. Naukratis, Abb. 339) nachweisen läßt. Als Basis zeigen die beiden Einzelsäulen in Delphi und Ägina noch die offenbar ursprüngliche hohe glatte Trommel, sonst ist die aus Torus und Trochilus gebildete, allerdings mit mannigfachem Wechsel gestaltete Basis üblich. Von dem Kapitell und seinem Blattkyma (Eierstab), über welches dann das mit Voluten verzierte Sattelholz gelegt wird, ist bereits gesprochen (S. 143). Die Kannelierung entwickelt sich durch Verminderung der Anzahl der Furchen zur späteren normalen Form hin. Der Tempel im unteritalischen Lokroi (Abb. 339) hat 24, wenn auch flache Furchen und zugleich schon die schmalen trennenden Stege. An der naxischen Säule und der vom Artemision reichen die Furchen, wie in Persepolis, bis unmittelbar an das Kapitell, in Lokroi schmückt dagegen den Hals der Säule ein Palmettenkranz, in Naukratis (wo die Volutenbildung vielleicht der äolischen Norm folgte) bildet ein kräftiger Astragal den Übergang zum überhängenden Blattkranz (vgl. Abb. 339 oben), der hier wie an der naxischen Säule in seiner Steifheit und seiner eckigen Blattform mehr an das dorische Kymation (Abb. 290)



339. Bruchstücke altionischer Säulen.



340. Schatzhaus von Massilia in Delphi. (Pomtow.)
(Ergänzt Architrav und Kyma, Friesumrahmung, Hängeplatten, Akroterien, Torus der Säulen, Türe.)

als an den Eierstab erinnert, der später an seine Stelle tritt. Er erscheint in Ephesos bereits deutlich, vollends in Samos in der späteren normalen Form. Altionische Kapitelle des 6. Jahrhunderts zeigen den „Kanal", der die Voluten verbindet, bald als schmales gradliniges, leicht gehöhltes Band (Abb. 341), bald schon elastisch geschwungen (Abb. 302. 303), und an diese Form knüpft die weitere Entwicklung. Auch hier ist offenbar noch alles im Fluß. Vom Gebälk der großen kleinasiatischen Tempel hat sich nichts erhalten. Wahrscheinlich war ein Fries nicht vorhanden, der jedoch an den genannten Schatzhäusern (Abb. 340. 400) in Delphi schon auftritt; statt dessen war am ephesischen Tempel in ganz singulärer Weise die Sima mit figürlichen Reliefkompositionen zwischen den als Wasserspeier dienenden Löwenköpfen geschmückt. Der im Westen und in Griechenland so früh sonst noch nicht verwendete Marmor, der in Kleinasien zuerst in der griechischen Baukunst auftritt, beförderte die feine Ausführung der zierlicheren ionischen Bauglieder und die Herstellung der Ornamente in Relief, wo der dorische Stil sich mit gemalten Ornamenten begnügte. Wie weit man in der Verwendung des Marmors ging, zeigt die Erfindung des Naxiers Byzes, der zuerst aus dem einheimischen Material Dachziegel herstellte (etwa Anfang des 6. Jahrhunderts).



341. Kapitell und Sphinx von einer Säule der Naxier in Delphi.

Als eine sehr alte Abart des ionischen Stiles haben wir schon den sogenannten äolischen Stil kennen gelernt (S. 142), dessen bezeichnendstes Beispiel die troische Bergstadt Neandria in ihrem hochaltertümlichen Tempel (7. Jahrhundert) bietet. Das Tempelhaus ist, wie in Gäggera (S. 153), als einfacher Langraum ohne Vorhalle und Opisthodom erbaut und durch eine mittlere Säulenstellung in zwei Schiffe geteilt. Zu diesen Säulen gehören im einzelnen verschiedenartig ausgestaltete Kapitelle, deren eines oben (Abb. 300) wiedergegeben ist. Als Basis des Säulenschaftes scheint auch hier eine sehr einfache Form, wohl die glatte, wenig vorspringende Trommel, gedient zu haben.

Die Entwicklung der Bildkünste. Von den bildenden Künsten im engeren Sinne geht die Malerei voran, auch mit den bescheidenen Mitteln der Tonmalerei, die zu immer höherer Vervollkommnung der Technik und der Ausdrucksmittel anleiteten. In Komposition und Formensprache weist die Malerei überhaupt der Plastik den Weg, und da diese stets auf die Mitwirkung der Farbe angewiesen war, greift die Malerei stärker, als wir Modernen es gewöhnt sind, in die Plastik über, so daß beispielsweise zwischen bloßen Malereien und bemalten Flachreliefs kein grundsätzlicher, sondern nur ein Unterschied im Grade der Wirkung besteht. Wir würden dies Vorwalten der Malerei in der griechischen Kunst deutlicher erkennen, wären nicht die Überbleibsel malerischer Werke so spärlich.

In der Plastik muß man zwischen der Reliefbildnerei und der statuarischen Kunst unter

scheiden. Ihre Entwicklung ist ganz verschieden. Die Reliefbildnerei steht der Malerei näher, so daß, wie bemerkt, ihre Grenzen sich leicht verwischen. Beide Künste entwickeln sich Hand in Hand, nur daß die Ausbildung des Reliefs durch die Schwierigkeit der Arbeit in Stein oder Metall etwas gehemmter ist. Auch die Reliefkunst geht, wie die Malerei, bereits in die ägäischen Zeiten zurück; auf ihre Anwendung im Kunsthandwerk weisen die homerischen Gedichte in ihren jüngeren Teilen oft hin, namentlich beim Waffenschmuck. Ist auch der vom Gott Hephästos selbst gefertigte Schild des Achilleus mit seiner szenenreichen Darstellung des gesamten Menschenlebens ein bloßes Gebilde dichterischer Phantasie, so lehnt sich diese doch an Schöpfungen östlicher Kunst (Abb. 196) an, wie sie nach den häufigen Angaben des Epos die Phöniker (S. 82) in den Bereich der Griechen brachten: Sidon und Kypros werden als Ausgangspunkt kunstreicher Metallgeräte hervorgehoben. Übrigens stehen Relief wie Malerei in dieser Periode noch ganz vorzugsweise im Dienste dekorativer Kunst.

Anders die Statuen. So häufig sie in Ägypten, auch in Babylonien, begegnen, so selten sind sie in der assyrischen, fast unbekannt in der ägäischen Kunst; nur die jüngsten Teile der homerischen Gedichte erwähnen gelegentlich Statuen, zum Teil wiederum als märchenhafte Werke des Hephästos. Hier liegt in gewissem Sinn eine Neuschöpfung der hellenischen Kunst vor, die daher auch am spätesten auftritt und sich am langsamsten entwickelt. Die griechische Kunst hob, sobald die selbständige nationale Bildung sich regte, damit an, daß sie die einfach natürlichen und allgemein menschlichen Züge klar in das Auge faßte und zunächst Gattungstypen schuf: nackte Männer, bekleidete Frauen, bald stehend, bald sitzend, in stets wiederkehrender Haltung, immer in strenger „Frontalität", d. h. auf eine symmetrische Vorderansicht ohne seitliche Ausweichung berechnet. Erst allmählich verlieh sie den Gestalten immer feineres Leben und schärfere Persönlichkeit. So ward in geduldiger Arbeit das Verständnis der reinen Körperformen, der schönen plastischen Bewegungen erworben; nicht das Studium der Anatomie, sondern die lebendige Anschauung der gymnastischen Übungen, lehrte den menschlichen Leib kennen und die Gesetze seiner Tätigkeit begreifen. Daher stammt die unmittelbare, naiv scheinende Wahrheit der griechischen Werke. Endlich zogen die griechischen Bildhauer die feine Durchbildung und das langsame Ausgestalten einer mäßigen Zahl von Typen deren raschem Wechsel mit stetiger Vermehrung vor; sie änderten nicht willkürlich an dem überlieferten Typus, sondern begnügten sich mit seiner Vervollkommnung.

Die frückarchaische Tonmalerei. Da Wandmalereien aus der ältesten Zeit auf griechischem Gebiete vollständig fehlen (einen gewissen Ersatz bieten etruskische Malereien, s. Abschn. C, 2), so haben wir es zunächst nur mit Tonmalereien, teils auf Platten, teils auf Gefäßen, zu tun. Der geometrische Stil, der in den ersten Jahrhunderten des Jahrtausends das europäische Festland beherrscht und von hier auch nach den Inseln übergegriffen hatte, lebte noch in zahlreichen Spielarten fort und erfuhr in wachsendem Maße Einflüsse vom Orient her. Attische



342. Von einem Krater aus Theben. Athen.



343. Apollon und Artemis. Von einer großen Vase aus Melos. Athen.

und böotische Vasen zeigen beide Richtungen miteinander vermischt. Wilde und Fabeltiere des Orients, Löwen und Panther, Sphingen und Greifen verbinden sich mit jenen Mustern (Abb. 342). Eine ähnliche Mischung herrscht in einer Vasengruppe, die am charakteristischsten auf **Melos** auftritt. Das Bild einer großen bauchigen Vase von Melos (Abb. 343) zeigt Apollon leierspielend mit zwei Musen auf einem Wagen, der von vier nach orientalischer Weise beflügelten Rossen gezogen wird, während seine Schwester Artemis ihm mit einem Hirsch entgegentritt. Der obere Gänsefries verleugnet nicht seine Herkunft von den Tieren des geometrischen Stils, dem auch die Streuornamente des Grundes noch zum Teil angehören; dagegen sind die unter den Pferden aufsprießenden Pflanzen der orientalischen Palmette oder gar dem alten ägäischen Irismotiv (S. 109) entlehnt, und in der Zeichnung von Mensch und Tier spüren wir den Einfluß der kretischen Kunst.



344. Protokorinthische Lekythos. Berlin.

Eine parallele Entwicklung weisen die Vasen der sog. **protokorinthischen** Gattung auf, die in mancherlei Abstufungen etwa vom 8. bis zum 7. Jahrhundert verfertigt wurden, eine sehr weite Verbreitung und auch mannigfache lokale Nachahmung fanden. Es sind meistens kleine Gefäße, oft mit lebhaften Farben, durch Sorgfalt und Zierlichkeit ausgezeichnet. Die Ornamentik wie die ganze Fabrikation geht zunächst von der geometrischen Weise aus, um schließlich bei dem aus dem Orient übernommenen Lotus- und Palmettenmuster anzulangen. Hasen von Hunden gejagt sind besonders beliebt; in den jüngsten und schönsten Exemplaren begegnen breit ausgeführte Schlachten, Löwenkämpfe, auch Mythen wie Herakles' Kentaurenkampf (Abb. 344) und das Parisurteil (Vase Chigi), alles scharf und zierlich geschildert. Die Heimat dieser Gattung steht nicht fest; man denkt meistens an Sikyon. Einmal nennt sich ein Maler Pyrros, aber auf einem nachgeahmten (wohl böotischen) Kännchen.





345 a, b. Das sog. Dodwellsche Gefäß.
Korinthische Vase älteren Stils. München. (Reichhold und Sieveking.)

Am festesten wurzelte der vom Orient beeinflußte Stil in der Allerweltshandelsstadt **Korinth** und gewann hier seine besondere Ausprägung. Die Technik der Gefäßmalereien knüpft auch hier an die geometrische Weise an, aber vervollkommnet sich. Von einem matt glänzenden gelblichen Tongrunde heben sich zunächst auch hier nur die bräunlichen oder schwärzlichen Figuren ab, bis sie durch einen Zusatz von Rot, später von Weiß, zu bescheidener, sich allmählich immer steigernder Farbenwirkung gelangen. In noch höherem Maße wechselt der Inhalt des malerischen Schmuckes. Wir finden Pflanzenornamente, in ganz erstarrten Formen, die gleich den Linearmustern des geometrischen Stils (Abb. 282ff.) den ganzen Grund überdecken. Rosetten und gewisse palmettenartige Pflanzen sind besonders beliebt; sie erinnern ebenso an den „geblümten" Schmuck phönikischer und phönikisierender Gefäße und Geräte in den homerischen Gedichten, wie vor allem an die Pflanzenmuster orientalischer Teppiche. Zu den Pflanzenmustern gesellen sich jene wilden Tiere, die das europäische Griechenland nicht kennt (Abb. 345), in ihrer Begleitung auch allerhand phantastische Tiere und Mischwesen, besonders Flügelgestalten, wie sie die asiatische Kunst von jeher liebte; alle in kräftiger Zeichnung mit durchblickender Kenntnis der Naturgestalt und mit strengem Stilgefühl dargestellt. Die übliche Kompositionsform ist, wie im geometrischen Stil, die der übereinander gereihten Streifen. Menschengestalten treten



346. Zweikampf des Aias und Äneas. Korinthisches Vasenbild älteren Stils. Brüssel.



347. Amphiaros' Auszug gegen Theben. Korinthisches Vasenbild jüngeren Stils. Berlin.

hinzu. Zunächst sind es Szenen allgemeinerer Art, wie die Jagd auf dem Deckel der sog. Todwellvase (Abb. 345, b); bald aber entfeltet der griechische Mythenreichtum seinen Einfluß auf die Kunst, wenn auch zunächst noch in steifen Bildungen (Abb. 346). Inschriften treten gern erklärend hinzu; es nennt sich auch schon ein Maler, Chares. Gewisse oft wiederkehrende Handlungen, Gelage, Jagd, Zweikampf usw., werden zu festen Typen gestaltet, so fest wie homerische Formeln; das Ganze wirkt noch durchaus als bloße Dekoration. Ein allmählicher Fortschritt liegt aber klar vor Augen. Die jüngere korinthische Tonmalerei (6. Jahrhundert), die sich durch ihren roten Ton, angeblich eine Erfindung des Butades (S. 154. 156), auszeichnet, verzichtet auf die bloßen Füllornamente, strebt nach größerem Farbenreichtum und entwickelt vor allem eine deutlichere, ausführlichere, mehr individualisierende Erzählungsweise (Abb. 347), die deutlich etwas von ionischen Einflüssen spüren läßt: war doch Korinths Bevölkerung stark mit ionischen Elementen durchsetzt, und Chalkis lag nicht fern. Dabei öffnet sich der Blick für die umgebende Wirklichkeit neben den mythischen Erzählungen. Dies liegt namentlich in einer großen Menge von Tontafeln vor Augen, die aus einem korinthischen Heiligtume Poseidons stammen (Berlin). Außer dem Gott selbst und seiner Gemahlin Amphitrite, zu Fuß oder zu Wagen, ersteren auch reitend, mitunter auf Seetieren, schildern sie bald Szenen aus dem Bergbau (Abb. 348) und dem Metallguß, aus der Tonfabrikation, einem Hauptzweige korinthischen Handwerks (S. 154), bald Genreszenen (Abb. 349), und zeigen, daß Technik und Stil auf Tongefäßen wie auf Tonplatten (Pinakes), der ältesten Art selbständiger Malerei, die gleichen sind. Auch die Namen von Malern mehren sich, Timonidas (Abb. 349) und Milonidas. Korinths Bedeutung für die Entwicklung der Malerei überhaupt spricht sich in einer Stufenfolge korinthischer Maler aus, deren allmähliche Fortschritte von den ersten Anfängen an die antike Kunstgeschichte zu berichten wußte: Kleanthes, Aridikes (daneben Telephanes von Sikyon), Ekphantos; sie nehmen etwa das 7. Jahrhundert ein. Wir dürfen uns wohl die jüngste Stufe dieser etwas theoretisch überlieferten Entwicklung durch die bemalten Tonplatten veranschaulichen, die



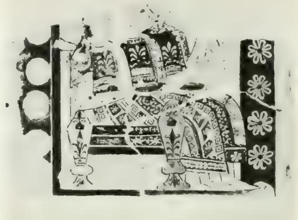
348. Bergwerk.
Korinthischer Pinax. Berlin.



349. Jäger.
Korinthischer Pinax des Timonidas.
Berlin.



a. Perseus auf der Flucht.



b. Drei thronende Göttinnen (später übermalt).

350. Metopen vom Apollotempel in Thermos.

am Apollotempel von Thermos (Abb. 322. 323) als Metopen angebracht waren (Abb. 350). Sie umfassen mythische und alltägliche Darstellungen in sorgfältiger Ausführung; Schwarz, Weiß, Rot (Kirschrot, Braunrot, Hellrot) auf gelblich-weißem Tongrunde bilden auch hier die Farbenskala. Korinthischer und noch kretischer Einfluß ist offenbar. Die weite Wirkung Korinths zeigt sich nicht nur in der Verbreitung seiner keramischen Erzeugnisse in den Mittelmeerländern. In Etrurien wirkte die Malerei auf die dortige Kunst ein, wie noch erhaltene Tongemälde in Cäre (s. u. C, 2) bezeugen.

Viel mannigfaltiger entwickelt sich der malerische Sinn bei den Joniern, die bis um die Mitte des 6. Jahrhunderts, wo die blühenden Städte unter das persische Joch geraten, die führende Rolle spielen und den Charakter der Kunst an der ganzen kleinasiatischen Küste und auf den Inseln des ägäischen Meeres, auch wo die Bevölkerung anderen Stammes war, bestimmen. Schon früh nimmt Milet mit seinen weitverbreiteten Kolonien die erste Stelle ein. Unter diesen ragt Naukratis im Nildelta hervor, insofern es die ägyptische Kunst den Griechen erschließt. Schon im 7. Jahrhundert den Milesiern geöffnet, ward Naukratis um 570 (unter Amasis) das Hauptemporium für Jonier, Dorier und das äolische Mytilene. Entsprechend den vielen selbständigen Städten, die sich zum Teil hoher Blüte erfreuten, bietet die ionische Malerei ein buntes Bild, dessen einzelne Züge mit Sicherheit auf ihre Ursprungsplätze zu verteilen, bisher nur in vereinzelten Fällen gelungen ist; aber die Paläographie der seltenen Inschriften, die nur hie und da gründlich untersuchten Fundstätten und die stilistische Analyse bieten wenigstens Hilfsmittel zur Unterscheidung verschiedener Gattungen. Sehr beliebt ist in Jonien der (in Korinth unbekannte) weiße Grund, auf dem teils in Umrissen, teils in Schattenrissen der figürliche Schmuck aufgetragen wird. In Korinth werden in der Regel Männer und Frauen durch schwarze und weiße Farbe unterschieden, aber diese, in der späteren attischen Keramik absolut herrschende Regel wird in der korinthischen Malerei öfter, wohl aus koloristischem Interesse, durchbrochen, so daß z. B. weiß gefärbte Krieger neben schwarz gemalten nicht unerhört sind. Die ionische Malerei stellt meist beide Geschlechter in gleicher Weise dar (aber vgl. Abb. 353), oft mit bloßem Umriß auf dem weißen Grunde. Das Pflanzenornament ist lebendiger, die einzelnen Pflanzen (Granate, Efeu, Myrte) natürlicher gestaltet. Bei den Tieren sind die Beflügelung und die Vorliebe für Mischwesen orientalisches Erbstück; Bildungen wie die ionischen pferdebeinigen Silene dürften aus Ägypten stammen. Übrigens sind die Tiere sowohl wie die Menschen lebendiger bewegt, in den Zügen ausdrucksvoller. So entwickeln die lebhaften Jonier ihr homerisches

Erzählertalent in anschaulichen Schilderungen, die selbst wenn sie flüchtig ausgeführt sind, eine vollkommen deutliche Sprache reden und das Interesse des Betrachters zu fesseln wissen.

Um einige Beispiele vorzuführen, so hat eine Gattung die Ornamentfülle und Streifenkomposition, gelegentlich auch Tierstreifen, aus der älteren Weise bewahrt. Besonders beliebt sind Teller mit unterem ornamentalen Abschnitt des Bildrundes (Abb. 351). Obschon besonders zahlreich in Rhodos gefunden, dürfen sie doch nach ihrem Vorkommen im ganzen Gebiet des milesischen Einflusses mit Milet in Beziehung gebracht, wenn auch nicht ausschließlich für Milet in Anspruch genommen werden. Eine zweite Gattung, nach ihrem ersten rhodischen Fundort Fikellura-Vasen genannt, die man nach Samos verlegt, begnügt sich meist mit Ornamenten oder einfachen figürlichen Zutaten (Abb. 352). Eine dritte Art, in der man äolische Erzeugnisse (Phokäa? Kyme?) erblicken möchte, verbindet mit reichem ornamentalen Schmuck eine gewisse Buntheit, die sich bei den altertümlichen Vasen ionischer Kolonisten in Naukratis und dem benachbarten Daphnä (Defenneh) noch steigert (Abb. 353). Eine vierte Gattung weist mit Sicherheit auf Klazomenä, ihren einzigen Fundort, hin. Neben einzelnen Vasen sind es Tonsarkophage, vielfach von hoher Schönheit und Sorgfalt. Sind sie schon technisch als kunstvolle Tonfabrikate sehr bemerkenswert, so weisen die Malereien auf dem flachen oberen Rand eine ganze Entwicklung von altertümlicher Zeichnung (Abb. 354) bis zu schönem strengen Stil (Abb. 355) auf, an diesem letzteren zeigen sich sogar nebeneinander in den Tierfriesen unten die ältere Weise mit schwarzen Figuren auf Tongrund, oben die spätere mit hellen Figuren auf schwarzem Grunde (Abb. 417ff.) und in den unteren Köpfen die bei den Ioniern beliebte bloße Umrißzeichnung. Ein hervorstechender Zug ist die streng symmetrische Anordnung, die



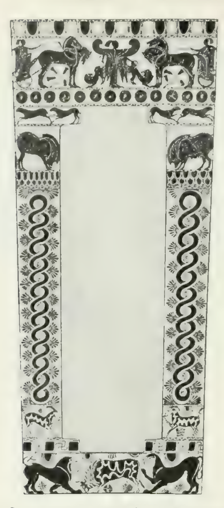
351. Kampf zwischen Hektor und Menelaos um die Leiche des Euphorbos (Ilias 17). Rhodischer Teller. Brit. Museum.



352. „Fikelluravasen“. (Altenburg und Athen.



353. Tonscherbe aus Daphnä. Reitender Jüngling. Brit. Museum.







354. Tonsarkophag älterer Art aus Klazomenä. Berlin.

355. Tonsarkophag jüngerer Art aus Klazomenä. Berlin.

auch figürlichen Szenen den Charakter des Ornaments verleiht oft auf Kosten der inhaltlichen Verständlichkeit. Diesen Überresten ionischer Tonmalerei stehen nur sparsame literarische Überlieferungen zur Seite. Auf Saurias von Samos leitete die dortige Tradition die Anfänge der Malerei zurück; Bularchos von Samos sollte schon im 7. Jahrhundert in einem berühmt gewordenen Bilde die Zerstörung Magnesias durch die Kimmerierhorden geschildert haben, was, wenn die Überlieferung glaubwürdig wäre, das älteste griechische Geschichtsbild ergeben würde. Später malte **Kalliphon von Samos** den homerischen Kampf bei den Schiffen, ja mit einer Darstellung von Dareios' Übergang über den Bosporus (514) ward sogar das Gebiet zeitgenössischer Geschichte gestreift, wenn auch erst der Zweck dieses Bildes, als Weihgeschenk des Erbauers der Brücke, des Samiers Mandrokles, zu dienen, seine Entstehung verständlich macht.

Neben Korinth und die ionischen Städte tritt **Athen** und bewährt hier wie anderswo seine weltgeschichtliche Aufgabe, zwischen verschiedenen Richtungen zu vermitteln. Attika hatte schon an der Entwicklung des geometrischen Stils, dessen bedeutendste Leistung die „Dipylonvasen" (Abb. 283) bezeichnen, teilgenommen. Hieran knüpfen die sog. **frühattischen** Vasen an mit ihren, östlichen Einflüssen verdankten, Löwen und Pflanzengebilden (Abb. 342). Bald tritt auch hier die griechische Sagenwelt in den Vordergrund; eines der stattlichsten Gefäße stellt am Halse Herakles' Bezwingung des Kentauren Nessos dar (Abb. 356), am Bauch den Tod der Medusa, beides nicht in Streifenform, ersteres sogar metopenartig eingerahmt: eine Neuerung, die bedeutsam ist, indem das Bild seinen bloß dekorativen Charakter verliert und größere Selb-

ständigkeit gewinnt. Auf diese verzichten noch die streifenweise mit Tieren und füllenden Rosetten verzierten „Vurvávasen“. Neben Korinth, dessen Einfluß auf Attika allerdings nicht durch reiche Funde importierten Geschirrs belegt werden kann, legen Funde auf der athenischen Akropolis von nicht unbedeutender Einfuhr ionischer Tonwaren Zeugnis ab. Etwa in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, in der Solonischen Zeit, entwickelte sich in dem athenischen „Töpferviertel“ (Kerameikos), das damals in Folge der Solonischen Gesetzgebung auch viele auswärtige Handwerker aufnahm, nun der altattische Stil, reicher als der frühattische, nicht so steif wie der korinthische, nicht so lebhaft wie der ionische, von großer Genauigkeit und Sauberkeit der Ausführung. Das vollkommenste und schon sehr entwickelte Beispiel bietet die nach dem Entdecker benannte Françoisvase aus Chiusi, jetzt in Florenz, mit ihrem den ganzen großen Krater (0,66 m hoch) bedeckenden Reichtum mythischer Darstellungen (Abb. 357); sie ist aus der Fabrik des Töpfers Ergotimos hervorgegangen, von Klitias bemalt, das attische und malerische Seitenstück zu der Kypseloslade und dem amykläischen Thron (S. 175 f.); wie jene behält sie die Streifenkomposition bei, betont aber, wenigstens auf der Vorderseite, in der Auswahl der Darstellungen aus der Geschichte des Achill eine gewisse Einheit. Während der Hauptstreifen, der den Bauch



356. Herakles und Nessos. Altattische Vase. Athen.



357. Der Krater des Klitias und Ergotimos („Françoisvase“) aus Chiusi. Florenz.

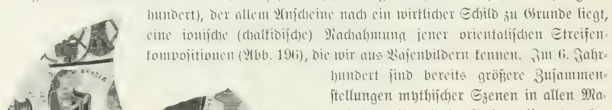


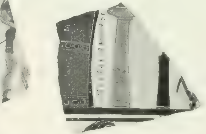
Die Horen Dionysos Chariklo, Hestia, Demeter Iris Chiron Peleus Thetis' Haus

358. Anfang des Hochzeitszuges auf der Françoisvase.

des Gefäßes rings umzieht, in epischer Ausführlichkeit und Formelhaftigkeit den Zug der Götter zur Hochzeit des Peleus und der Thetis schildert (Abb. 358), ist darunter Achills erste bedeutsamere Tat vor Troja, die Verfolgung des jungen Priamossohnes Troilos, darüber eine von Achills letzten Leistungen, die für seinen gefallenen Freund Patroklos gefeierten Leichenspiele, dargestellt. Andere schmalere Streifen wirken mehr wie Ornamentbänder, ebenso die Malereien auf den Henkeln. Die ganze Darstellung zeugt von scharfer Beobachtung und verrät in manchen Einzelheiten ionische Einwirkung. Daß wir es aber mit einer aus dem Strome der Überlieferung geschöpften Leistung zu tun haben, beweisen die wenig älteren Reste einer Vase des Sophilos, deren Darstellung mit dem Hauptstreifen der Françoisvase auffällig übereinstimmt (Abb. 359), aber in ihrer Buntfarbigkeit korinthischen Einfluß zu verraten scheint. Mit einem großen Teil attischer Vasen hat die Françoisvase den Fundort in Italien, speziell Etrurien gemein, während andere Erzeugnisse der gleichen Fabrik des Ergotimos sowohl im ägyptischen Naukratis wie im phrygischen Gordion zum Vorschein gekommen sind: Belege für den Beginn des ausgebreiteten Ausfuhrhandels, den das attische Töpferhandwerk während beinahe zweier Jahrhunderte, vorzugsweise nach dem Westen, betrieben hat.

Hochaltertümliche Reliefbildnerei. Wie in der Malerei, so gilt es auch in der verwandten Reliefkunst, neue Formen für den neuen Inhalt, die reiche griechische Sagenwelt, zu finden. Fügt der späte Homeride, der die Beschreibung des achilleischen Schildes erfand (S. 166), noch nichts von diesen Sagen in seine Schilderung ein, so mischen sich mythische Vorgänge mit Szenen des täglichen Lebens bereits in der hesiodischen Beschreibung des Heraklesschildes (7. Jahrhundert), der allem Anscheine nach ein wirklicher Schild zu Grunde liegt, eine ionische (chalkidische) Nachahmung jener orientalischen Streifenkompositionen (Abb. 196), die wir aus Vasenbildern kennen. Im 6. Jahrhundert sind bereits größere Zusammenstellungen mythischer Szenen in allen Materialien, Erz, Holz, Stein, allerorten beliebt. Die aufquellende Sagenfülle tritt uns schon im Tempel der Athena Chalkioikos in Sparta entgegen, dessen Wände mit zahlreichen mythologischen Erzreliefs von der Hand des Gitiadas bekleidet waren: große Götterszenen wechselten mit





359. Hochzeitszug auf einer Vase des Sophilos. Athen.



360. Getriebene Erzplatte. Olympia. Athen.

den Heldentaten dorischer Heroen ab. Auf kretische Beispiele solcher erzverkleideter Bauten wurde oben S. 153 hingewiesen. Vergleichen dürfen wir auch eine jüngere getriebene Erzplatte aus Olympia (Abb. 360), vermutlich vom dreiseitigen Untersatz eines Kessels, die in vier Streifen übereinander Adler, Greifen, Herakles im Kentaurenkampf und die geflügelte Artemis als Bezwingerin wilder Tiere vorführt; während im zweiten und vierten Streifen orientalische Einflüsse sich geltend machen, sind der erste und der dritte griechischen Ursprungs, der dritte der Sage entlehnt. Besonders reich geschmückt war eine berühmte Lade aus Zedernholz in Olympia, die eine späte Legende mit der Kindheit des korinthischen Tyrannen Kypselos (regiert seit 657 v. Chr.) in Verbindung brachte, die aber nach verbreiteter Annahme etwa um ein Jahrhundert jünger war. In Korinth entstanden, an die Technik homerischen hölzernen Hausrats mit eingelegtem Elfenbein anknüpfend, enthielt sie in fünf Streifen eine überaus große Anzahl mythischer (niemals homerischer) und allgemeiner Darstellungen, ähnlich wie die jüngere attische Françoisvase (Abb. 357). Ein kunstvoller Rhythmus herrschte in der Komposition, insofern der oberste, der mittelste und der unterste Streifen größere friesartige Darstellungen enthielten, der zweite und der vierte dagegen in kleineren, vielleicht getrennten, Feldern Mythen an Mythen reihten, die wir zum großen Teil noch ähnlich in Vasenbildern wiederfinden; z. B. entspricht das korinthische Vasenbild Abb. 347 fast Figur für Figur einer Szene der Kypseloslade, und die Reliefs einer spartanischen Marmorbasis wiederholen zwei Nachbarszenen der Lade: wie Zeus Alkmene durch ein Halsband gewinnt und wie Menelaos Helena mit dem Schwerte bedroht, zwei deutliche Gegenstücke. Man sieht, wie der mannigfaltige Sagenschatz durch die vereinten Bemühungen der Maler und Bildhauer um 600 bereits sein festes künstlerisches Gepräge erhalten hatte, wobei, wie oben bemerkt, für die gleichen Vorgänge (Zweikämpfe, Begrüßungen, Festzüge, Schmäuse usw.) das gleiche Schema verwendet ward; man empfindet aber auch die Freude, mit der die Künstler eine möglichst große Fülle mythischer Szenen zur Schau stellten. Das letzte Beispiel dieser enzyklopädischen Bilderwerke, bei denen die Bildszenen nur der Dekoration dienen, den chalkidischen, dorischen, attischen Mustern ähnlich, bietet ein ostionisches Werk, der große Thron, den der aus Jonien berufene Bathykles aus Magnesia (um 550) für den als säulenartiger Erzkoloß gebildeten amykläischen Apollon unweit Sparta schuf und innen wie außen mit reichem Reliefschmuck aus Stein, auch mit trönenden Statuen auf der Rücklehne versah. Erhalten sind von diesem großen Werk leider nur wenige höchst eigenartige architektonische Reste. Die ionische Reliefkunst, welcher diese Werke entstammen, hat



361. Zeus und Herakles. Altionisches Erzrelief aus Perugia.



a. Herakles trägt die Kerkopen davon.



b. Perseus tötet die Medusa.

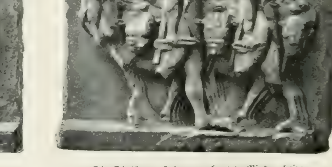
362. Metopen vom mittleren Burgtempel C in Selinunt. Kalkstein. Palermo.

Vertreter auch in einer Anzahl, allerdings älterer, Erzreliefs, die auf etruskischem Boden gefunden und wohl auch dort gearbeitet sind, Verkleidungsstücke von Wagen und andern Geräten, teils mit figurenreichen Kampfszenen, teils mit kleineren Kompositionen (Abb. 361), durchweg von strenger Formgebung, zum Teil in lebhafter Erzählung.

Eine andere Gelegenheit für die Bildhauer, Mythen, wenn auch nicht in so massenhafter Häufung, zu schildern, boten die Tempel, und zwar an den Stellen, die, konstruktiv bedeutungslos, sich eben dadurch für bildlichen Schmuck am besten eigneten: Metopen, Fries, Giebelfelder. An dem westlichsten Punkte der griechischen Welt, in Selinunt, haben sich Metopenreliefs von verschiedenen Tempeln erhalten; am berühmtesten sind die von dem mittleren Burgtempel C (Abb. 333), die etwa dem ersten Viertel des 6. Jahrhunderts angehören (Abb. 362). Das eine Relief (a) stellt Herakles dar, wie er die diebischen Kerkopen an ein Tragholz gebunden wie Jagdbeute davonträgt; das andere schildert die Tötung der Medusa im Beisein Athenas und des (der Sage nach gleichzeitig mit Chrysaor aus dem Blute der Meduse entsprungenen) Pegasos. Die Figuren, kurz und schwerfällig, heben sich in hohen Umrissen fast statuenartig



a. Europa wird von dem Stier entführt.



b. Die Dioskuren bringen erbeutete Rinder heim.

363. Metopen von einem Schatzhause in Delphi. Mergelkalk.



364. Schatzhaus in Delphi. (Pomtow.) (Ergänzt sind die Triglyphen, Giebel, Sima und Wände.

vom Grunde ab, sind aber sonst wenig modelliert; nur spärliche Falten erscheinen; die Köpfe sind alle von vorne dargestellt. Profil- und Vorderansicht wechselt ähnlich wie in der ägyptischen Kunst (Abb. 64) bei den einzelnen Gliedern, um die Handlung jedes Körperteils möglichst deutlich zur Anschauung zu bringen. Dorischer Kunst, etwa um die Mitte des 6. Jahrhunderts, gehören wohl auch die länglichen Metopen an (Abb. 363), die früher dem Schatzhause der Sikyonier, neuerdings dem der Syrakuser oder Megarer in Delphi (Abb. 364) zugeschrieben werden: der Bau wird als viersäuliger Prostylos ergänzt, mit je einer einzigen Metope über dem Interkolumnium, also ähnlich wie der syrakusische Apollotempel (Abb. 334); verschiedene Mythen, dem engen Raume zum Teil notdürftig angepaßt, erscheinen hier in einfachster Gestalt, aber in bedeutend besserer Durchbildung. Einst kam bei allen diesen Reliefs, wie überhaupt in der ganzen archaischen Kunst, die Bemalung hinzu, die der Skulptur erst ihre rechte Wirkung verlieh.

Während die Metope zu knapper Fassung des Bildes zwingt, läßt der Fries die Komposition sich streifenartig entfalten. In Ägypten dienten die Friese zum Wandschmuck; friesartiger Schmuck ist an den verschiedensten Werken der griechischen Kleinkunst ausgebildet worden, und in Kleinasien noch später (Nereidendenkmal, Gjölbaschi, Maussoleum) zum Schmuck glatter Wände gebraucht. Von derartigen Vorbildern ist der Bildfries an den Tempel verpflanzt worden Und zwar ist es nicht der ionische Tempel, an dem wir den Reliefsfries zuerst finden (vgl. Abb. 340. 400), sondern der dorische Tempel von Assos in der Troas (Abb. 337), wo die Reliefs in ganz ungewöhnlicher Weise das Epistyl überziehen, das sonst als konstruktiv wichtiger Teil von Bildschmuck frei bleibt. Hier tritt der Fries im Verein mit Metopen auf, und zwar wiederum in einem Stil, der, an Bekleidung mit Erzblech erinnernd, die Umrisse stark betont, in den Flächen aber wenig Durchführung zeigt, wobei freilich das spröde Material, ein harter Trachyt, mitgewirkt haben wird; vermutlich war auch bei der Skulptur, wie in all solchen Fällen bei der Architektur, ein Stucküberzug angewendet und zweifellos auch auf die Mitwirkung der Farbe ge-



365. Gelage. Epistylrelief vom Tempel zu Assos. Trachyt. Louvre.



366. Speira und Relieftrommel von einer Säule des Artemision in Ephesos. Brit. Museum.

rechnet. Die Reliefs offenbaren in dem fischleibigen Meergreis, in den Löwenbildern und Sphingen eine Abhängigkeit vom orientalischen Bilderkreis; ein auf diesem Gebiete neues Element taucht in der Mischung mythischer und menschlicher Vorgänge auf, wie z. B. in dem nur mit Mühe dem Raum angepaßten Gelage (Abb. 365). Die Tiere, namentlich die Rinder, sind lebensfrisch wiedergegeben. Eine besondere Aufgabe bot der Artemistempel in Ephesos (S. 163f.). Seine Säulen, zum Teil von Krösos (um 550) gestiftet (Abb. 303. 338), hatten auf der untersten Trommel einen Relieffries (Abb. 366), an dem der natürliche Faltenwurf und die sinnlich schwellende Frische der Gesichter auffallen, letztere eine echt ionische Eigentümlichkeit; an einem Frauenkopf zeigt sich eine fast malerische Art der Anschauung. Die Bekleidung der tragenden Säule mit Bildschmuck entspricht mehr orientalischer als griechischer Weise. Ebenso vereinzelt ist der Schmuck der Sima mit figürlichen Reliefs.

Auch von Giebelreliefs finden sich in dieser Frühzeit die ersten Beispiele. Das langgezogene Giebeldreieck mit seiner zu den spitzen Enden hin abnehmenden Höhe bietet figürlicher Ausfüllung große Schwierigkeiten, die denn auch erst allmählich überwunden worden sind. Das tritt besonders deutlich zu Tage in einigen Giebelreliefs aus einheimischem Kalkstein (Poros), die auf der Akropolis von Athen gefunden worden sind; sie stammen z. T. schon aus der Solonischen Zeit. Ein fast vollständig erhaltenes Giebelfeld, durchaus zeichnerisch komponiert und im Typus mit Vasenbildern zusammenhängend (Abb. 367), schildert in kräftig gefärbtem, flachem Relief Herakles' Kampf gegen die Hydra, indem es die eine ganze Giebelhälfte den mächtigen Windungen des neunköpfigen Ungetüms zuweist, dessen Schlangenschwanz geschickt die Giebelecke füllt. Auch die nicht unwesentlich jüngeren Giebelfelder des „Hekatompedon" (Abb. 325) verwendeten einen ähnlichen Kunstgriff. Während in dem einen Giebel, dessen Mittelgruppe unbekannt ist, zwei große Schlangen die Ecken füllten, war der andere Giebel links von Herakles' Bezwingung des fischleibigen Triton, rechts von einem dreileibigen schlangenschwänzigen Ungeheuer („Typhon") eingenommen (Taf. VII, 1), dem blaue Haare, grüne Augen, blau und rot gemusterte Schlangenleiber ein fast groteskes Aussehen verleihen. Naive Farbenfreude, große technische Sauberkeit und anschauliche Erzählungsweise zeichnen diese Kompositionen aus. Von einem kleineren etwas jüngeren Tempel (etwa Mitte des 6. Jahrhunderts) hat sich ein Stück der Giebelgruppe wieder zusammensetzen lassen, das Herakles' Einführung in den Olymp schildert (Abb. 368). Das delphische Giebelrelief (Abb. 400) gehört in noch spätere Zeit (s. S. 197).



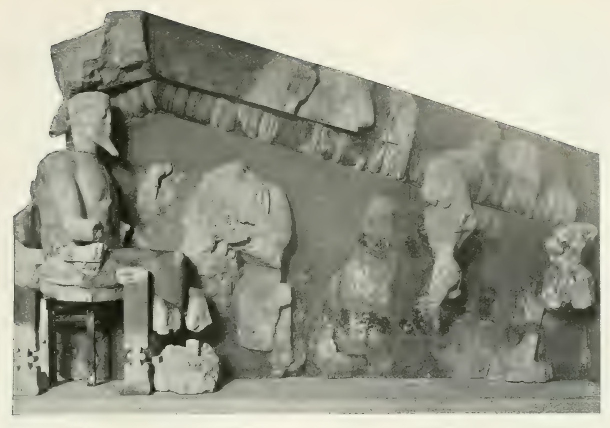
367. Herakles und die Hydra. Giebelrelief aus Poros. Akropolis.



Zur Polychromie der altgriechischen Skulptur.

1. Der dreileibige „Typhon“. Giebelgruppe in Relief aus Poros, von der Akropolis. Athen.
2. Stierkopf von einer Gruppe aus Poros, von der Akropolis. Athen.





368. Einführung des Herakles in den Olymp. Giebel von der Akropolis. Poros.

Dem Einflußgebiete der korinthischen Kunst gehört ein großes Giebelrelief an, das in Korfu (Kerkyra) ausgegraben wurde. Sein Schmuck setzt sich aus mehreren, inhaltlich nicht zusammengehörigen Bildern zusammen. In der Mitte eine laufende Gorgone mit Pegasos und Chrysaor (vgl. S. 176), beiderseits davon liegende Löwen, dann rechts Zeus einen Giganten niederblitzend, links eine lang bekleidete, an einem Altar sitzende Gestalt, die flehend die Hand gegen einen sie bedrohenden Lanzenstoß erhebt, wohl Priamos. Die Gorgo und die Löwen, die vermutlich in ähnlicher Gruppierung und wenig jüngerer Stilisierung die Akroterien des „Hekatompedon" bildeten (in Abb. 325 nicht eingezeichnet), weisen auf einen Zusammenhang, der die allzu frühe Datierung des kerkyräischen Giebels ausschließt.

Die bisher betrachteten Reliefs reichen vom Osten bis zum Westen der griechischen Welt. Viel mehr als besondere Stammeseigenschaften hat gewiß in Kleinasien die Berührung mit uralter Kultur, in Sizilien das abgeschlossene Leben der jungen Kolonien Einfluß auf die besondere Gestalt der plastischen Werke geübt. Überhaupt beherrscht diese hochaltertümliche Kunst noch keine ganz bestimmte Norm und Regel, daher man auch sie, ebenso wie die früharchaische Architektur (S. 160), als lax-archaisch bezeichnet.

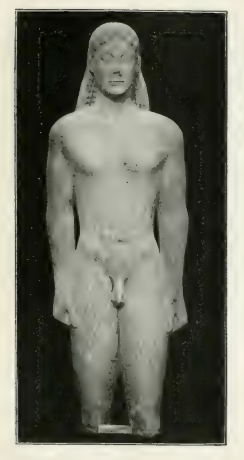
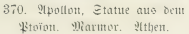
Die Entwicklung der Statue. Auch an der Aufgabe der statuarischen Wiedergabe der menschlichen Gestalt haben etwa seit dem 7. Jahrhundert die verschiedenen Stämme gleichzeitig gearbeitet. Von zwei Seiten erhielten sie dabei entscheidenden Anstoß, von Ägypten und von Kreta aus. Der seit dem 7. Jahrhundert bestehende lebhafte Verkehr mit Ägypten legte es den Joniern und ihren Genossen nahe, sich die dort geschauten Kunstwerke zum Muster zu nehmen. Dort erblickten sie die in strenger Frontalität (S. 21) dastehenden Statuen mit vortretendem linken Fuß, herabgestreckten Armen und geballten Fäusten, die ähnlich geschlossen komponierten Sitzbilder, die langen Statuenreihen, welche die Zugänge zu den Tempeln säumten.


369. „Apollon" von Thera. Marmor. Athen.

Eine späte Tradition wollte daher einen so stehenden Apollon, den Theodoros und Telekles von Samos, einer Hauptkunststätte jener Zeit, aus Holz geschnitzt hatten, auf ägyptische Lehre zurückführen und die damals in Samos entwickelte Kunst des Erzgusses geht sicher auf Ägypten zurück.

Die Figuren, welche den genannten Typus des stehenden nackten Jünglings wiedergeben, pflegt man mit dem Namen Apollon zu bezeichnen, der auch hie und da sicher zutrifft; doch sind es meistens Menschenbilder, besonders Bilder Verstorbener, auf ihrem Grabe errichtet und dort gefunden, später auch Siegerstatuen. Das ägyptische Grundmotiv wird beibehalten (nur daß die Statuen völlig nackt sind), aber seine Durchbildung wird in immer neuen Versuchen selbständig angegriffen; die einzelnen Statuen haben trotz aller Übereinstimmung in den Grundzügen ein individuelles Leben. Das starke Haar fällt in mehr oder weniger künstlicher Anordnung breit auf den Rücken herab. Das Gesicht hat anfänglich einen blöden Ausdruck, der sich erst allmählich verliert; die großen hervorquellenden Augen, vielfach etwas schräg gestellt, die auf Bemalung berechnet waren, beherrschen den Eindruck; oft wird durch ein leises Lächeln mit leicht emporgezogenen Mundwinkeln inneres Leben angedeutet. Am Körper erregen zuerst die Teile, in denen der Knochenbau am deutlichsten hervortritt, die Aufmerksamkeit der Künstler; erst allmählich gewinnen die weicheren Partien, Rumpf und Bauch, ihre richtigere Durchbildung. Das gleichmäßige Ruhen auf beiden Füßen hat eine ganz gleiche Gestaltung beider Hüften zur Folge. Die auf den Inseln gefundenen Exemplare sind zumeist schlank, ziemlich weich gerundet, mit stark abfallenden Schultern. Als Beispiel kann eine Grabstatue aus Thera dienen (Abb. 369). Auch die Marmorinsel Naxos, neben Samos ein hervorragender Platz der Kunstübung in dieser Frühzeit, ist in dieser Reihe vertreten; eine aus dem Apolloheiligtum auf dem Ptoïon stammende Figur von naxischem Marmor (Abb. 370) erinnert nicht nur durch ihre glatte, weiche aber wenig eindringende Formung, sondern auch durch die unnatürliche konkave Umrißlinie des Oberkörpers besonders stark an die ägyptischen, und zwar saïtischen Vorbilder.

Stärker war die Anregung, welche von Kreta ausging. Die alte Minosinsel, die einst für die ganze griechische Welt tonangebend gewesen war, hatte auch seit der dorischen Besitzergreifung ihre künstlerische Bedeutung nicht eingebüßt. Einige erhaltene hochaltertümliche kretische Bildwerke bezeugen die Ausübung einer statuarischen Plastik von besonderer Eigenart, ganz abweichend von der ionischen Weise. Etwas Eckiges, Kantiges, wie aus Holz Geschnitztes, ein strenger, fast verdrossener Ausdruck bezeichnen die Werke; die Statuen sind zunächst ziemlich platt, nur an den Kanten gerundet, und werden erst allmählich tiefer, betonen aber immer wieder die Vorderseite als die eigentliche Schauseite, während die Nebenseiten erst ganz allmählich durchgebildet werden. Diese kretisch-dorische Kunst übertrug sich nun weiterhin nach dem Peloponnes. Wie kretische Baumeister mit dem Bau des ephesischen Artemistempels betraut wurden (S. 163), so waren es auch wieder kretische Bildhauer, Dipoinos und Skyllis, denen man dies Verdienst zuschrieb. Sie sollten etwa im 7. Jahrhundert von Kreta

370. Apollon, Statue aus dem Ptoïon. Marmor. Athen.



371. Männerstatue des Polymedes von Argos. Marmor. Delphi.



372. „Apollon" von Tenea. Marmor. München.

nach Sikyon, einer Stätte alten Kunstbetriebes, übergesiedelt sein, wo es ihre Aufgabe war, die Tempel von Sikyon und Umgegend (Argos, Tiryns, Kleonä), ja bis nach dem westlichen Ambrakia, mit Götterbildern von Holz und Marmor auszustatten. Außer Apollon und Artemis, Herakles und Athena in Sikyon wird in Argos eine Gruppe der Dioskuren mit ihren Rossen, Frauen und Söhnen genannt, aus Ebenholz mit Elfenbeinzusätzen. Ohne Zweifel verwendeten auch sie jenen ägyptischen Typus des „Apollon"; eine ganze Anzahl von derartigen Marmorstatuen hat sich im Bereich ihrer Tätigkeit gefunden, in Tenea, Delphi, Böotien, Attika. Allen diesen Statuen ist ein derberer, vierschrötigerer Bau, bei hochgezogenen Schultern, und ein strengerer Gesichtsausdruck eigen, als den ionischen Genossen des gleichen Typus; aber auch hier tritt das gleiche Bestreben hervor, durch Einzelbeobachtung den Bau des Körpers allmählich vollkommener wiederzugeben. Ein Musterbeispiel ist die delphische Statue Abb. 371, von ungewöhnlicher Größe, im Kopf mit seinem flachen Schädel und in der eigentümlichen Anordnung des Haares auffällig an kretische Werke erinnernd, von festem gedrungenem Körperbau. Die leicht gebogenen Arme, der Versuch, den Rippenrand durch eine eingekerbte Umrißlinie zu bezeichnen, verdienen Beachtung. Zu dieser Statue ist noch ein genau entsprechendes Gegenstück vorhanden, und wir können auf Grund der Inschriften diese beiden nicht nur für Werke des Polymedes von Argos, sondern auch für die Bilder erklären, durch welche die Argiver nach Herodots Bericht die Kindesliebe des Kleobis und Biton in Delphi geehrt hatten. Die Tatsache, daß hier ein Argiver in einem dem kretischen verwandten Stile arbeitet, zwingt zu dem Schluß, daß die eingewanderten kretischen Künstler sicher nicht fortgeschrittener, vielleicht etwas altertümlicher waren, als Polymedes. Ein jüngeres Stadium stellt die Grabstatue von Tenea




373 a, b. Weibliche Statue. Kalkstein. Früher in Auxerre; jetzt im Louvre.



374. Artemis, von Nikandre geweiht. Aus Delos. Athen.



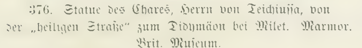
375. Hera, von Cheramyes geweiht. Aus Samos. Louvre.

bei Korinth dar (Abb. 372), die den schlanken Wuchs und die gesenkten Schultern der ionischen Statuen mit dem Straffen und Sehnigen der dorischen Weise verbindet und in der Frische des Auftretens, den individuellen Gesichtszügen, der Durchbildung der Knie und Schienbeine einen Künstler von besonderem Streben verrät.

An diesem einfachen Typus machte die griechische Plastik ihre erste Lehrzeit durch; hier hatten namentlich die Dorier Gelegenheit, ihr Ideal körperlicher Tüchtigkeit auszubilden. Die uns erhaltenen Beispiele sind meistens aus Marmor gearbeitet, aber schon vor Marmor und Kalkstein war Holz ein von alters beliebtes Material für Statuen; z. B. waren fast alle ältesten Götterbilder, die zum Teil in homerische Zeiten zurückdatiert wurden, hölzerne Schnitzbilder von mäßiger Größe (Xoana), ja noch die frühesten Siegerbilder in Olympia, nach der Mitte des 6. Jahrhunderts, waren aus Holz. Für kleinere Bilder war Ton das beliebteste Material. Etwas ganz Ungewöhnliches war der von den Kypseliden in Olympia gestiftete Zeuskoloß von gediegenem Golde; wie er gebildet war, wissen wir leider nicht.

Neben der nackten Männergestalt, ja vielleicht noch vor ihr, heischte auch die bekleidete Gestalt ihre Darstellung. Auch davon haben sich Beispiele kretischer Kunst erhalten, sitzende und stehende Frauen in faltenloser Gewandung und reicher Bemalung, von hartem Ausdruck, mit langen Zöpfen (Abb. 373); besonders reich mit Reliefs am Gewand und an der Basis geschmückt ist das neuerdings in Prinias gefundene Sitzbild einer Göttin, etwa aus dem 7. Jahrhundert, das mit einem Gegenstück architektonisch verwendet war (oben S. 153). Die Nachwirkung dieses Zweiges der kretischen Kunst zeigt sich wiederum im Peloponnes (Sparta, Tegea). Auch ein Kolossalkopf der Hera von Mergelkalk, der in das olympische Heräon gehörte, darf hier erwähnt werden. Aber die Hauptaufgabe auf diesem Gebiete fiel ihren Sitten gemäß den Ioniern zu; ebenso die kleinasiatischen Städte wie die Inseln beteiligten sich daran. Vorzugsweise kam die weibliche Gestalt zu ihrem Rechte, obschon sie in der festen Umhüllung wenig von ihren besonderen Formen verriet. Die gleichsam aus einem Balken gehauene Artemis, eine Weihegabe der Nikandre von Naxos an die delische Artemis (Abb. 374), steht der kretischen





376. Statue des Chares, Herrn von Teichiussa, von der „heiligen Straße" zum Didymäon bei Milet. Marmor. Brit. Museum.



377. Statue des Rhombos (sog. Kalbträger), von hymettischem Marmor. Athen.

Statuette (Abb. 373) sehr nahe; auch sie kennt noch keinerlei Angabe von Falten, sondern nur Bemalung des glatten Gewandes. Dagegen bringt die gerundete Statue von Samos, die Cheramyes der dortigen Hera dargebracht hatte (Abb. 375), wenn auch in unlebendiger Andeutung, sowohl die steilen wie die schräglaufenden Falten zur Geltung; ein übereinstimmender Torso auf der athenischen Akropolis zeigt einen mit dem Jüngling Abb. 370 nächst verwandten Kopf und beweist so die allgemeinere Verwendung dieser weiblichen Figuren im ionischen Kreise. Eine schon etwas lebendiger empfundene Faltengebung weist eine männliche Marmorstatue aus Samos auf, eine bedeutend reichere Gewandung das allerdings nur aus Münzen bekannte verschleierte Schnitzbild der samischen Hera, das die heimische Tradition dem, mit dem idäischen Bergdämon mindestens namengleichen Skelmis, andere dem Ägineten Smilis zuschrieben; doch handelt es sich hier wahrscheinlich um eine Verhüllung des Holzbildes mit wirklichen Gewändern. Auch Sitzbilder fehlten nicht. Die vom Hafen Panormos zu dem berühmten Apollotempel (Didymäon) bei Milet (S. 163) führende Prozessionsstraße war nach ägyptischem Vorbilde mit liegenden Löwen und sitzenden Statuen (Mitgliedern der herrschenden Familien, die sich im Abbilde dem Gotte weihten) geschmückt (Abb. 376). Die erhaltenen zehn Statuen stellen eine ganze Entwicklungsreihe dar. Im ganzen sind sie schwerfällig und entbehren aller Bewegung und Belebung, massig in den Verhältnissen und weichlich in der Wiedergabe der Einzelheiten, die älteren ohne Angabe von Falten; doch spricht bei einzelnen aus der feineren Fältelung des Untergewandes und dem Wurfe der Mäntel bereits ein zarterer Sinn, aus allen ein stolzes Bewußtsein für Würde. Die Bemalung, von der sich ornamentale Spuren erhalten haben, trug hier wie überall viel zur Belebung bei. Ähnliche Sitzbilder Verstorbener stammen aus der Nekropole von Milet; ein schon in der feineren Art durchgeführtes Sitzbild des Äakes, Vaters des Polykrates, aus Samos (gegen Mitte des 6. Jahrhunderts) liefert einen Anhalt der Datierung.

Auch Attika nahm an der Ausbildung der statuarischen Kunst teil. Eine Anzahl früher plastischer Versuche, vom ausgehenden 7. Jahrhundert an, sind bereits genannt (S. 178f.). Ebenso wie sie besteht aus dem einheimischen Poros das vollendetste dieser Werke, die mit Farben gesättigte Gruppe eines von Löwen zerrissenen Stieres (Taf. VII, 2). Die bekannteste Statue dieser attischen Frühzeit, die, obschon aus Marmor gearbeitet, doch noch deutlich mit den Porosskulpturen zusammenhängt, ist der sogenannte Kalbträger (Abb. 377), das Bild des Stifters Rhombos, der ein Kalb seiner Herde auf den Schultern trägt, um sich selbst und das Tier der Stadtgöttin zu weihen. Sein volles, lebensfrohes Gesicht erinnert an ionische Köpfe, wie alle altattischen Werke atmet es jedoch ein mehr innerliches Leben. Die Statue ist aus grauem Marmor vom Hymettos gearbeitet, der indessen, für die Plastik wenig geeignet, bald vom weißen pentelischen Marmor verdrängt ward.

Erzguß. Als Erfinder des Erzgusses galten Rhoikos und Theodoros von Samos (um 600), zugleich als Baumeister berühmt (S. 163). Erzguß ward freilich in Ägypten, Assyrien, Phönikien längst geübt (S. 21. 54. 63. 81f.); die „Erfindung“ ist also, wie so häufig, vielmehr eine Übertragung auf griechisches Gebiet. Kleine gegossene Erzfiguren finden sich aber schon in den tiefsten Fundschichten Olympias. Das Neue wird also in der Anwendung des Erzgusses auf größere Statuen bestanden haben, d. h. in der Übernahme des in Ägypten bereits bekannten kunstvolleren Hohlgusses, mit Benutzung der Lötung, um einzelne Stücke zu verbinden. Proben dicken Hohlgusses haben sich erhalten. Den Alten galt eine rohe Statue der Nyx von Rhoikos in Ephesos als Beleg dafür; ebenso gab ein von Alyattes (gest. 560) nach Delphi gestifteter eiserner, mit Figürchen geschmückter Untersatz eines großen silbernen Mischgefäßes Anlaß, dem Verfertiger Glaukos von Chios die Erfindung der viel schwierigeren Eisenlötung (Hartlötung im Feuer) zuzuschreiben. Sonst hat das Eisen in der griechischen Kunst keine Rolle gespielt; der Erzguß fand erst gegen Ende des 6. Jahrhunderts im Peloponnes seine Vollendung. Die säulenartige Statue des amykläischen Apollon bei Sparta (S. 175) war gewiß noch aus Erzblechen zusammengenietet, eine Technik, die noch gegen Ende des 6. Jahrhunderts Klearchos aus Rhegion bei einer Zeusstatue für Sparta verwendete.

Toreutik, Glyptik und Münzprägung. Theodoros von Samos war auch als Goldschmied berühmt; ein silbernes Mischgefäß von ihm stand in Delphi, ein goldenes im Königspalast zu Susa, wo auch eine goldene Platane und ein goldener traubenbeschwerter Weinstock als vielbewunderte Prunkstücke griechischer Arbeit prangten. Weiter genoß Theodoros Ruf als Steinschneider, eine Kunst, die auch sein Landsmann Mnesarchos, der Vater des Philosophen Pythagoras (geb. um 575), übte. Schon im alten Ägypten waren Siegelsteine in Käferform (Skarabäen) beliebt, in Mesopotamien wurde zu gleichem Zweck der Siegelzylinder mit vertieften Darstellungen ausgebildet (S. 54), beide Formen fanden über die Grenzen des Ursprungslandes Verbreitung. Die ägäische Kunst hat Siegel außer in Metall zuerst in weicherem Material, dann in Halbedelsteinen ausgezeichnet hergestellt (Abb. 280f.), in den sogenannten, vor allem auf Melos heimischen Inselsteinen hat sich diese Art von Gemmen bis ins 7. Jahrhundert fortentwickelt (Abb. 378). Theodoros war, wie es scheint, durch einen Skarabäus mit eingraviertem Viergespann, sowie durch den Ring des Polykrates berühmt. Die erstere Form war in Ionien überhaupt beliebt (Abb. 379), auf der flachen Unterseite wird das Bild eingraviert, die Oberseite zeigt die Käferform (vgl. Abb. 856f.), die dann später die natürlichen Einzelheiten aufgibt und nur die allgemeine Gestalt bewahrt (Skarabäoid). Diese Kunst blühte weiter in jenen Gegenden (Abb. 380); einer ihrer trefflichsten späteren Vertreter, in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, war Dexamenos von Chios (Abb. 381). Der Glyptik nächstverwandt ist das Schneiden von Münzstempeln. Die Münzprägung, d. h. Gewährleistung des rich-



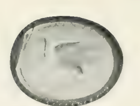
378. Herakles mit Triton. „Inselstein“ aus Steatit. Brit. Museum.



379. Jüngling mit Becher und Kanne. Skarabäus aus Carneol. Samml. Beugnot.



380. Stier. Skarabäoid aus Bergkristall. Brit. Museum.



381. Reiher. Skarabäoid aus Chalcedon. Werk des Dexamenos von Chios. Petersburg.

tigen Gewichts durch einen staatlichen Stempel, stammt aus dem goldreichen Lydien (vor 652 unter Gyges), ward aber in den ionischen Städten zuerst kunstmäßig ausgebildet. Phokäa scheint vorangegangen zu sein; die übrigen Städte, von Klazomenä und Chios bis Samos und Milet, folgten, und bald breitete sich die Sitte über die ganze griechische Welt aus (Euböa, Ägina). In Gold, Weißgold (Elektron) und Silber ward geprägt, zuerst einseitig (die Rückseite zeigt anfänglich ein vertieftes Quadrat), dann auf beiden Seiten. Der Menge der Prägestätten ging eine noch größere Mannigfaltigkeit der Gepräge zur Seite. Auf religiöse Symbole und Wappenzeichen folgten allmählich Götterköpfe und andere Darstellungen (Abb. 382): von rohen Anfängen vervollkommnete sich stufenweise der Stil. So begleiten die Münzbilder den ganzen Verlauf der griechischen Plastik als kleine, aber feine und charakteristische Erzeugnisse der verschiedenen Stilarten und gewinnen auch dadurch große Wichtigkeit für die Geschichte der Kunst, daß sie häufig auf der Rückseite oder als Beiwerk Nachbildungen berühmter Statuen darbieten.





382a. Silbermünze von Kalymna (?). 7. Jahrhundert.



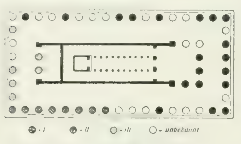
382b. Herakles. Münze von Thasos. 5. Jahrhundert.

6. Die peisistratische Zeit (580—510).

Die bisher geschilderte Zeit des Tastens und Suchens läßt sich nach unten nicht fest begrenzen. In manchen Landschaften, in manchen Zweigen der Kunst kam die Entwicklung rascher, in anderen langsamer zu einem gewissen Ziel; nicht immer läßt sich ein bestimmter Abschnitt in der Fortbildung eines Kunstzweiges erkennen. Manche der geschilderten Entwickelungen reichen bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts, während andererseits etwa mit dem ersten Viertel oder Drittel des Jahrhunderts Ereignisse eintraten, die auch für die Kunst von großer Bedeutung wurden. Um das Jahr 585 war in Korinth die glanzvolle Tyrannis der kunstliebenden Kypseliden zu Ende gegangen. Um 570 starb in Sikyon der mächtige und prachtliebende Tyrann Kleisthenes. Ebenso hatte Megara mit dem Verluste der Insel Salamis an Athen einen schweren Schlag erlitten, während Athen infolge von Solons weisen Maßregeln sich zu großer Blüte entwickelte, namentlich seine Industrie sich rasch hob. Ferner waren in den Jahren um 580 die pythischen, isthmischen, nemeischen Spiele gestiftet, die olympischen gewannen neuen Aufschwung, und 566 folgte in Athen die Gründung der großen Panathenäen. Durch die mit allen diesen Festen verbundenen Wettspiele entwickelte sich die gymnastische Kunst zu höchster Vollendung.

Es folgte die Zeit der sog. jüngeren Tyrannis. 561 bemächtigte sich Peisistratos zum erstenmal der Herrschaft über Athen, die er und seine Söhne von 541 an dreißig segensreiche Jahre hindurch führten, so daß man wohl die ganze Zeit nach ihnen benennen darf; gleichzeitig hoben Tyrannen wie Lygdamis in Naxos, Polykrates in Samos das Ansehen und die Blüte dieser Inseln. Die kleinasiatischen Griechen dagegen spürten seit Kyros' Eroberung (545) immer stärker den Druck der Perserherrschaft und wanderten zum Teil nach Griechenland und dem Westen aus, ihre heimische Bildung ausbreitend. In gleichem Sinne wirkte die sich ständig steigernde Freizügigkeit der Künstler, deren Tätigkeit immer weniger an ihre Heimat gebunden blieb. Andrerseits wurden in Großgriechenland und Sizilien mehr und mehr die ionischen Kolonien von den dorischen überflügelt; mit Akragas (Agrigent) ward 581 von Gela aus die letzte große griechische Kolonie des Westens gegründet.

Baukunst. Der erneute Einfluß des Mutterlandes auf den Westen zeigt sich deutlich in dem jetzt begonnenen kolossalen Apollotempel (G) in Selinus ($50 \times 110\frac{1}{3}$ m), an dem über hundert Jahre gebaut worden ist (Abb. 383, wo die Unterschiede in der Bezeichnung der Säulen auf verschiedene Stufen der Kapitellbildung hinweisen). Hier erscheint die Beziehung zwischen Tempelhaus und Säulenkranz klar durchgeführt, und zwar so, daß das Tempelhaus in seinen alten Verhältnissen belassen wird, der Umgang aber gerade zwei Interkolumnien breit ist, also ein Pseudodipteros entsteht; es ist der erste achtsäulige dorische Tempel. Ferner ist das hinten geschlossene Megaron aufgegeben und wie in Griechenland ein offener Opisthodom hinzugefügt, während der Pronaos durch eine Säulenhalle erweitert und dadurch der Eingang stattlicher gestaltet ist (Abb. 330). Die Cella ist hier — im Westen zuerst — dreischiffig angelegt, ungewöhnlicherweise so, daß alle drei Schiffe gleich breit sind und gesonderte Türen haben; das Adyton hat in Gestalt einer kapellenartigen Bildnische seinen Platz innerhalb der Cella, jedoch nicht an die Rückwand angeschlossen, erhalten. Endlich hat der Giebel seine normale, gradlinige Gestalt gewonnen. Auch der älteste Tempel von Akragas, der Heraklestempel, wird in diese Zeit gehören. Weiterbildungen der achaischen Weise in der Richtung auf den kanonischen Dorismus bieten Tempelreste in Metapont (Apollotempel oder Chiesa di Sansone, und Tavole Paladine); sehr schön ist das bemalte Tongeison des ersteren Tempels mit Palmettenkranz und ausdrucksvollen Löwenköpfen als Wasserspeiern (Taf. VI, 2), ein großer und bleibender Fortschritt gegenüber den älteren Lösungen dieses Problems (Abb. 335).



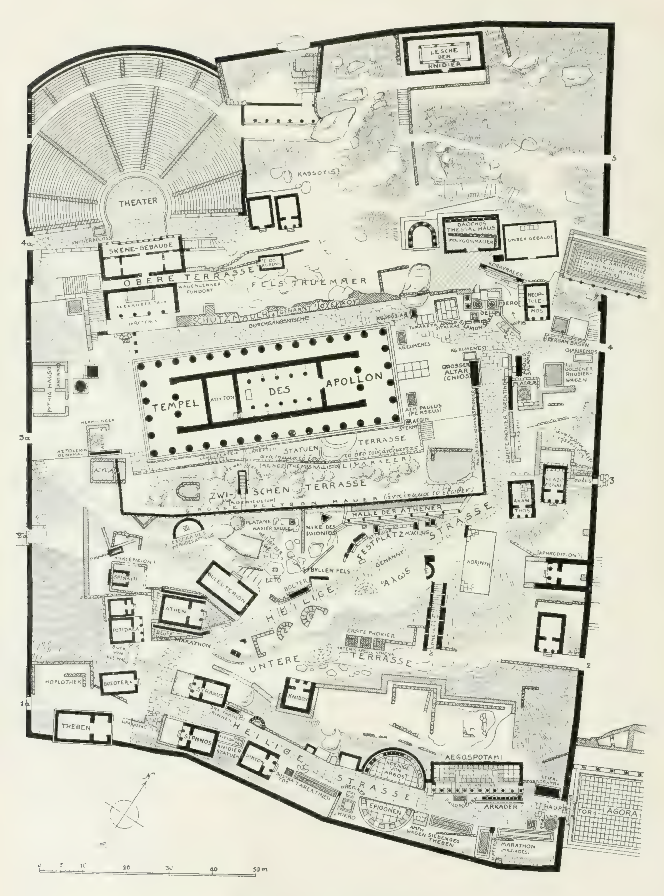
383. Apollotempel (G) in Selinunt.

Athen entfaltete in der peisistratischen Zeit eine rege Bautätigkeit. Um 520 entstand auf der Akropolis der sechssäulige dorische Peripteros, der zwischen Erechtheion und Parthenon noch in seinen Fundamenten erhalten, sicher als Athenatempel anzusehen ist (Abb. 486, 34). Man pflegt ihn „Hekatompedon" zu nennen, aber ob ihm oder vielmehr dem Bezirk dieser, einer Inschrift entlehnte, Name gebührt, ist noch zweifelhaft. Unbeweisbar ist die Theorie, daß auf den genannten Fundamenten ursprünglich der Abb. 325 wiedergegebene Porostempel gestanden habe, der dann durch einen Säulenkranz zum Peripteros von 6×12 Säulen erweitert worden wäre; dies hätte einen eingreifenden Umbau des älteren Tempels mit gleichzeitiger Entfernung seiner Giebelfelder (S. 178 f.), ja fast der ganzen Cella zur Folge haben müssen, dessen Spuren grade im Fundament aber nicht nachzuweisen sind. Bei diesem Bau bestanden Säulen und Gebälk des Säulenkranzes aus Poros, während parischer Marmor nur bei den Metopen und den reich bemalten Simen sowie den Statuen des Giebelfeldes (Abb. 413) eintrat. Die Burg wurde

außerdem mit einem stattlichen Propylon, vielleicht auch mit noch anderen Tempeln geschmückt. Am Ilissos wurden schon von Peisistratos die Fundamente eines großen Tempels des olympischen Zeus gelegt, der aber unvollendet blieb, und nicht weit davon entstand der kleine Dionysostempel im Zusammenhang mit den 534 gestifteten tragischen Wettkämpfen (Abb. 486, 44); in der Anlage glich er dem älteren Nemesistempel in Rhamnus (Abb. 287), dessen Polygonmauern und altertümliches Götterbild etwa auf diese Zeit weisen. In Eleusis, dessen mystischer Kult damals zu erhöhtem Ansehen gelangte, ward ein stattlicher Weihetempel von quadrater Gestalt mit einer Vorhalle gebaut (Abb. 518).

Diesem Baueifer gegenüber bleibt Olympia zurück. Zu den älteren Schatzhäusern von Kyrene und Gela (S. 153) traten neue hinzu, z. B. von Sikyon und Megara; auch hier legten die reichen Städte ihre Weihegaben in solchen besonderen Bauten nieder, die fast durchgängig die Form des einfachen Antentempels bewahrten. Dagegen hat der andere gemeingriechische Kult- und Festort Delphi (Abb. 384. 385) in dieser Periode die Grundlage seiner baulichen Ausstattung gewonnen. Die „felsige Pytho" liegt unter den Steilwänden des Parnaß auf einem gegen Süden abschüssigen Felsboden, so daß jeder Baugrund erst durch Anlage von Terrassen gewonnen werden mußte. Den Mittelpunkt bildete der alte sagenumsponnene Apollotempel, an der Stelle errichtet, wo der Gott den Pythondrachen erschlagen hatte. Der Brand des der Sage nach von Trophonios und Agamedes erbauten Tempels, dem schon andere Bauten vorhergegangen waren, gab 548 den Anstoß zu einem Neubau. Gehört auch der noch in Resten erhaltene Tempel erst einem Wiederaufbau des 4. Jahrhunderts an, so hat dieser doch ohne Zweifel mit dem Fundament den Grundriß des früheren Tempels bewahrt. Die ungewöhnliche Länge (6 × 15 Säulen, wie in dem korinthischen Apollotempel S. 157) erklärt sich hier aus dem Orakelraum (Adyton) hinter der Cella; das etwa gleichzeitige Heräon in Platää weist gar 18 Säulen an der Langseite auf. An dem delphischen Tempel ward mehrere Jahrzehnte gebaut. Die von den Peisistratiden aus Athen verbannten Alkmeoniden hatten entweder den ganzen Bau oder wahrscheinlicher seine Vollendung übernommen und führten ihn über ihre Verpflichtung hinaus stattlicher aus, indem sie dem Porostempel eine Marmorfassade gaben; von seinen Giebelgruppen wird später die Rede sein (Abb. 414). Schon vor der Zeit des Tempelbaues waren in Delphi mehrere Schatzhäuser und ein Rundbau (Abb. 326) entstanden, dazu die Säule der Naxier (Abb. 341); in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts kam das skulpturenreiche Schatzhaus der Siphnier (Abb. 400ff.) hinzu, das dem älteren der Knidier offenbar nacheiferte, sowie die den Massiliern und Klazomeniern zugeschriebenen (Abb. 340) ersten Denkmäler ionischen Stils in Hellas (vgl. S. 145).

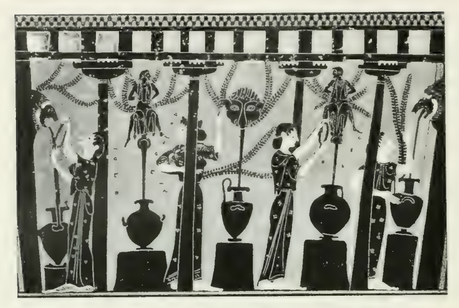
Die Tyrannenzeit hat es sich auch angelegen sein lassen, Nutzbauten zu schaffen. In Megara hatte schon der Tyrann Theagenes (seit 640) ein großes Brunnenhaus errichten lassen, das wegen seines reichen Säulenschmuckes den Namen Hekatostylos (hundertsäulig) führte; wiedergefunden sind Teile der Brunnenstube mit achteckigen Pfeilern, wohl 30 an der Zahl; die äußere Gestaltung bleibt noch unbekannt. Aus Megara stammte auch der Ingenieur Eupalinos, der in Samos, wahrscheinlich für den Tyrannen Polykrates (gest. 522), einen über 1000 m langen Tunnel zur Wasserzuführung durch den Berg bohrte, und zwar (wie zwei Jahrhunderte früher in Jerusalem die Werkleute König Hiskias) von beiden Enden zugleich aus. Samos besitzt auch, vermutlich aus derselben Zeit, großartige Stadtmauern; als Wunderwerk galten die dortigen Hafenanlagen mit einem mächtigen Damme, der 40 m tief und 400 m lang war. Im Wetteifer mit Polykrates faßten die Peisistratiden in Athen die Quelle Kallirroe in einem schönen Brunnenhause (Enneakrunos, „Neunröhrenbrunnen"), das hohen Ruf genoß; seine Reste mit großer unterirdischer Zuleitung sind am Ostfuße der Pnyxhöhen aufgedeckt



384. Plan von Delphi (Pomtow).



385. Ansicht des heiligen Bezirkes von Delphi. (Pomtow.)



386. Die Enneakrunos. Attisches Vasenbild. Brit. Museum.

worden. Die Popularität dieser Anlage erhellt aus nicht wenigen athenischen Vasenbildern der gleichen Zeit (Abb. 386).

Dorische Kunst. Im Vordergrunde steht die Ausbildung der Statue. Auf zwei Wegen läßt sich die Arbeit an dieser vornehmsten Aufgabe der griechischen Kunst verfolgen, auf dorischem und auf ionischem Gebiet. Zur Heimstätte einer dorischen Plastik ward mehr und mehr der Peloponnes: die erste Anregung war von den kretischen Meistern Dipoinos und Skyllis ausgegangen (S. 180). Ihre Bedeutung zeigt sich nicht am wenigsten in der Zahl peloponnesischer Künstler, die als ihre Schüler bezeichnet werden. Am deutlichsten erkennen wir sie als Fortbildner und Vervollkommner des sogenannten Apollotypus (Abb. 369 ff.), dessen Darstellung immer weiter durchgebildet, dessen Motiv selbst belebter ward: die Unterarme wurden vom Körper gelöst und vorgestreckt, so daß sie nun zur Aufnahme von Attributen befähigt wurden, welche geeignet waren, den Dargestellten bestimmter zu bezeichnen. So gaben Tektäos und Angelion, Schüler der Genannten von unbekannter Herkunft, dem delischen Apollon einen Bogen in die eine, eine Musengruppe („Chariten") auf die andere Hand; es war ein Holzbild mit Zutaten von Gold, ähnlich wie der von Cheirisophos, wiederum einem Kreter, für Tegea gearbeitete vergoldete Apollon. Das Holz erleichterte den Ansatz gelöster Teile, der im Stein mehr Schwierigkeiten bot. Der gleiche Typus erscheint noch später in dem Apollon Philesios mit Bogen und Hirschkuh im Didymaion bei Milet, einem Werke des Sikyoniers Kanachos (Abb. 387), allerdings bereits aus Erz (s. unten), während sein Gegenstück vom selben Meister aus Holz in Theben stand. Die Bildschnitzerei aus Holz ward besonders in dem lakedämonischen Zweige der Schule des Dipoinos und Skyllis (Hegylos und Theokles, Medon und Dorykleidas) weiter betrieben; sie schufen nach dem Vorbilde ihrer Lehrer Gruppen (Herakles bei Atlas und den Hesperiden, Herakles und Acheloos), und zwar aus Zedernholz mit Zutaten von Gold. Ähnlich war die Kunstweise des Smilis aus Ägina (S. 183), dessen thronende Horen in Olympia neben einer Themis von Dorykleidas standen; in Ägina war die Bildschnitzerei von alters her im Schwange. Die Verwendung von Elfenbein und Gold zur Belebung dieser Holzstatuen war der Keim der später so blühenden Goldelfenbeintechnik.

An die in Sparta geübte Holztechnik hat man, allerdings ohne zwingenden Grund, einige eigentümlich hart und kantig ausgeführte lakedämonische Grabreliefs von grauem Marmor angeschlossen, welche die Abgeschiedenen als Verklärte darstellen (Abb. 388). Mann und Frau





388. Relief mit heroisierten Toten aus Sparta.
Grauer Marmor. Berlin.



387. Apollon Philesios.
Erzstatuette. Brit. Museum.

sitzen auf einem Thron, hinter dessen Lehne sich eine Schlange emporwindet, und halten einen Becher und einen Granatapfel in den Händen. Zwei kleinere Gestalten stehen vor ihnen und bringen ihnen einen Hahn, einen Granatapfel, eine Blume dar, lauter Gaben, welche man Verstorbenen zu widmen pflegte. Die Auffassung der Toten als unterirdisch (darauf zielt die Schlange) weiterlebender und wirkender Heroen war weit verbreitet. Ihre Darstellung auf dem Grabstein allerdings bildet einen scharfen Gegensatz gegen attische Sitte.

Eine ganz neue Seite *spartanischer Kunst* haben wir neuerdings kennen gelernt, seit die Entstehung der sogenannten *kyrenäischen Vasen* in Sparta durch dortige Funde festgestellt worden ist; Kyrene war eine Enkelkolonie Spartas. Es ist eine Gruppe von Gefäßen, meistens Schalen, mit weißem Grunde und mit Darstellungen, in denen auch das Silphion, ein Hauptprodukt des kyrenäischen Landes, eine Rolle spielt. Eine ganze Stufenfolge, beginnend mit Gefäßen, die alten ephesischen Produkten gleichen, läßt auf eine lange Entwicklungszeit schließen. Am charakteristischsten ist die ausnahmsweise reich



389. König Arkesilas als Silphionhändler.
„Kyrenäische" Schale. Paris.



390. Herakles bestraft am Altare den ägyptischen König Busiris und seine Leute. Bild einer Hydria aus Cäre. Wien.

mit Inschriften (lakonischen Alphabets) versehene Darstellung des kyrenäischen Königs Arkesilas II. (um 560) als Schiffsherrn und Silphionhändlers (Abb. 389), mit allerlei lokalen Anklängen, eine ausführliche behagliche Schilderung mit leichtem Anflug von Karikatur.

Ionische Kunst. Von den früher betrachteten Gattungen ionischer Malerei (S. 170ff.) reichen einige, z. B. die Tonsarkophage von Klazomenä (Abb. 354f.) noch in unsere Periode hinein. Ein paar andere Arten gehören ihr ganz oder vorwiegend an. Die genauere Heimat der einen Klasse, deren Vertreter bisher nur in Cäre (Etrurien) zum Vorschein gekommen sind (daher Cäretaner Vasen genannt), ist noch nicht ermittelt, sie wird aber wohl im Osten zu suchen sein. Dieser Vasengruppe sind malerische Farbenwirkung, kräftige Zeichnung, bald naive (Europa und die Insel Kreta), bald drastische Komposition (Busiris), immer mit lebensvoller Schilderung und deutlicher Charakteristik, leicht mit einem Stich ins Humoristische, in besonders hohem Grade eigen. Auf der Busirisvase (Abb. 390. 391) zeugt die Charakterisierung des kraftstrotzenden Herakles, der teils schwarzen, teils gelben hakennasigen Ägypter in ihren weißen Linnenröcken, der zu Hülfe heranrückenden nubischen Knüppelgarde von ebenso urwüchsigem Humor wie von scharfer Wiedergabe der Rasseneigentümlichkeiten, die dem Maler aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein müssen. Eine speziell ionische architektonische Einzelheit zeigt der Altar: drei Voluten, die wir nach Analogie von Abb. 291 als Seitenansicht eines dreifachen Blattkyma anzusehen haben. Diese Vasenklasse unterscheidet sich von den übrigen ionischen durch ihren dunkleren Grund, eine Besonderheit, die auf anderen Vasen italischen Fundorts, zum Teil von ähnlich humoristischem Charakter (Abb. 392f.) wiederkehrt. Die Möglichkeit ist also nicht geradezu ausgeschlossen, daß diese Vasen von Ioniern herrühren, die infolge der persischen Unterjochung (545) Kleinasien verlassen und sich nach dem Beispiele der Phokäer an den Küsten Italiens angesiedelt hatten. Eine ganz ähnliche Wirkung jener Katastrophe werden wir demnächst in Athen kennen lernen (S. 204).

Während die ostionischen Vasen meistens der Inschriften entbehren und dadurch ihre Lokalisierung erschweren, haben zahlreiche Beischriften das euböische Chalkis als einen der blühendsten Fabrikationsorte von Tongeschirr erkennen lassen. Es betrieb diesen Kunstzweig schon länger und hatte vielleicht schon auf Korinth, mit dem es in Handel und Schiffahrt wetteiferte, ein-



391. Die Mohren rücken zur Hülfe heran. Rückseite zu Abb. 390.

gewirkt (S. 169), scheint aber auch noch in unserem Zeitraum in dieser Richtung tätig gewesen zu sein, vielleicht bis zur Unterwerfung durch Athen (506). Wie fast alle ionischen Städte ihre Erzeugnisse bis nach Italien vertrieben, so stand auch Chalkis, dessen Kolonien (Kyme) am tyrrenischen Meere blühten, mit diesen in regen Beziehungen. Lebhafte, frisch empfundene Schilderungen epischer Vorgänge sind hier besonders beliebt, z. B. Zeus im Kampfe gegen Typhon (Abb. 394), der Kampf um Achilleus' Leiche, Herakles' Streit mit dem dreileibigen Geryoneus um die Rinderherde (Abb. 395); der althergebrachte Streifenschmuck der Gefäße gestattete ausführliche Schilderungen. Mit den chalkidischen Vasen in der Anwendung von Beischriften übereinstimmend, sonst aber abweichend ist die flott komponierte und gemalte Phineusschale in Würzburg, deren Herkunft freilich trotz der Inschriften noch nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist.

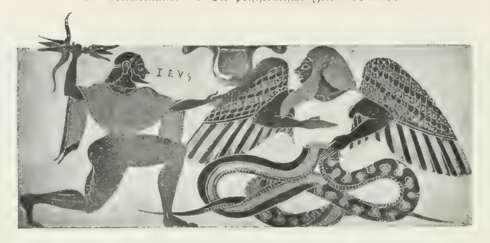


392. Paris bei seiner Herde.

Sehr reich ist in dieser Periode die ionische Skulptur vertreten, sowohl die statuarische, wie die Reliefplastik. Jene tritt ebenbürtig neben die peloponnesische Kunst (S. 180). Die Entwicklung der Marmorbildnerei, die schon früher in Naxos und Samos ihre Stätte gehabt hatte (S. 182f.), ward im ionischen Osten durch das schönste Material, den parischen Marmor, begünstigt. Die größten Fort-

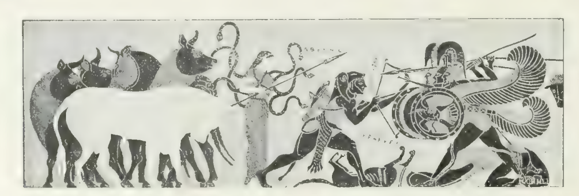


393. Zeus, Hermes und die drei Göttinnen kommen zu Paris Amphora ionischen Stils. München.



394. Zeus und Typhon. Chalkidisches Vasenbild. München

schritte knüpften sich an die Schule von Chios, deren Werke sich großenteils um das Heiligtum Apollons auf Delos sammelten. Auf Mikkiades' Sohn Archermos von Chios (erste Hälfte des 6. Jahrhunderts) wurde die Erfindung der geflügelten Nike zurückgeführt, und auf dies Werk geht wahrscheinlich, wenn auch nur indirekt, die in Delos gefundene geflügelte Nike (Abb. 396), die älteste ihrer Art, zurück. Die nur verstümmelt auf uns gekommene Marmorfigur läßt sich nach anderen erhaltenen Beispielen mit Sicherheit ergänzen. Nike eilt durch die Luft dahin; die auch für den Lauf verwendete sprungartige Bewegung mit stark gebogenen Knien, ohne daß die Füße den Boden berühren, ist ein naiver aber sprechender Ausdruck für den Flug. Den einen Arm stützt sie auf die Hüfte, den anderen hebt sie empor, als wollte sie die Luft durchschneiden. Sechs Flügel, je zwei kleinere an Füßen und Schultern, zwei größere im Rücken, deuten auf die Flugkraft; ihre aufgebogene Gestalt ist orientalischen Mustern entnommen, ihre symmetrisch einrahmende, nicht der Flugrichtung folgende Anordnung gibt der Komposition eine sozusagen ornamentale Abrundung. Das Haar des in voller Vorderansicht gezeichneten Kopfes, von einem Reifen umschlossen, ist über der Stirn gekräuselt und fällt in Zöpfen auf Brust und Nacken herab. Es schmiegt sich das steife Gewand an den Oberkörper, während es nach unten hin flache, parallel gezogene Falten bildet, die in ihrem tiefen Falle dem Marmorbild als Halt dienen. So eckig und derb auch die Figur, so barock ihre Bewegung erscheint, es war doch ein gewaltiger Schritt von den stehenden und sitzenden älteren Gestalten (S. 179ff.) zu dem Wagnis, eine schwebende Gestalt zu bilden und das in der Malerei bereits fixierte Motiv (fliegende Gorgonen) in den Marmor zu übertragen, dem eine fast durchgängige Bemalung dann noch eine farbenprangende Fröhlichkeit verlieh. Zwei technische Fortschritte, die Anstückung und vor allem die Verwendung eines schneidenden, sägeartigen Instrumentes für tiefe Unterschneidungen, ermöglichten im Gegensatz zu den weichen, laxen und schweren



395. Herakles und Geryoneus. Chalkidisches Vasenbild. München.



396. Geflügelte Nike aus Delos (ergänzt). Marmor. Athen. (Studniczka.)

Formen der älteren ionischen Marmorwerke die Ausführung einer solchen freien Erfindung und ihre bestimmtere, schärfere Durchführung im Einzelnen. Die Figur ward rasch beliebt, teils für Einzelstatuen, teils als Akroterienschmuck auf den Ecken von Giebelfeldern. Einen weiteren Fortschritt bezeichneten die zierlicheren Werke der Söhne des Archermos, **Bupalos** und **Athenis**, die durch ihren Streit mit dem bissigen Jambendichter Hipponax (um 530) berühmt waren; sie wurden sogar noch im augusteischen Rom geschätzt. Genannt werden die Chariten, Tyche mit dem Füllhorn. Auf sie mag der bis auf Thorvaldsen lebendig gebliebene sogenannte Spestypus zurückgehen, eine ruhig stehende Frau in reichem Gewande, das die eine Hand lüpft, während die andere eine Blume oder sonst ein Attribut hält. Statuen dieser Richtung haben sich zahlreich z. B. in Delos gefunden. Die immer feinere Ausbildung des in zierlichen Falten gebildeten, tief unterschnittenen Gewandes war nur durch die eben bei der Nike hervorgehobene Anwendung der Säge möglich, ebenso verlangte die konventionelle Haltung, das Vorstrecken des Armes, gebieterisch die dort ebenfalls schon angewendete Anstückung, die nun auch bei Herstellung der frei ausgearbeiteten herabfallenden Locken und dergleichen Anwendung fand. Diese technischen Eigenheiten scheinen zunächst durchaus auf den Kreis der Schule von Chios beschränkt gewesen zu sein und ihren Ruhm ausgemacht zu haben. Wir begreifen das Aufsehen, das diese oft überzierlichen, in feinster bunter Ornamentik prangenden, leise lächelnden Frauengestalten allenthalben machten, und ihre Einwirkung, die wir z. B. in Attika feststellen können (S. 204).

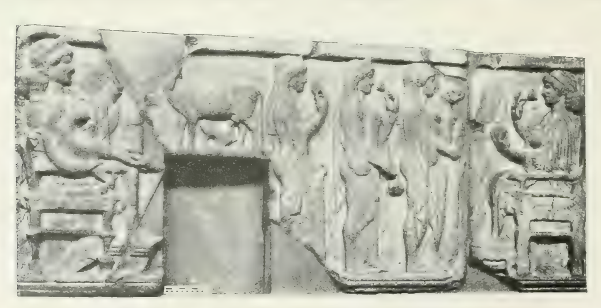
In reicheren Überresten ist die ionische **Reliefkunst** dieser Zeit erhalten. Ein hervorragendes Werk hat **Lykien** geliefert. Lykien gehörte, wenn auch von einem nichtgriechischen Volke bewohnt, zum ostionischen Kulturbereich (S. 77f.). Es ist reich an Bildwerken, die, vom 6. bis zum 4. Jahrhundert reichend, vielfach für verlorene rein ionische Werke eintreten müssen. An erster Stelle steht das sogenannte **Harpyiendenkmal** in der Landeshauptstadt **Xanthos** (Abb. 189), ein Familiengrab, dessen Reliefs die Abgeschiedenen als Verklärte (Heroen) zeigen (vgl. S. 191). Die Marmorreliefs zogen sich als Fries oben um die Grabkammer des hohen Kalksteinpfeilers hin; sie führen uns sitzende Männer und Frauen vor Augen, die heroisierten Ahnen, die von den Lebenden Gaben in Empfang nehmen, und geflügelte Todesdämonen („Harpyien", besser Sirenen), die kindlich klein gebildete Menschen in den Armen davontragen (Abb. 397f.). Mit vollkommener Klarheit schauen wir die Grundzüge des altionischen Stiles seiner Vollendung nahe. In auffälligem Gegensatze zu den teilweise plumpen Gestalten der



397. Nordseite des Harpyiendenkmals aus Xanthos. Brit. Museum

Männer, die an die milesischen Statuen (Abb. 376) erinnern, steht die Zierlichkeit in der Anordnung der Gewänder und die zeremoniöse Anmut der Weiber, „von Anmut leise umflossen" in Haltung und Bewegung (Abb. 398); in ihnen erkennen wir die Art des Bupalos wieder. Stilistisch am nächsten verwandt ist dem lykischen Denkmal ein berühmtes Marmorrelief der Villa Albani (Abb. 399), offenbar ebenfalls ostionischen Ursprungs, das den Grundgedanken menschlichem Empfinden noch näher bringt. Auch hier wird der Verstorbenen von den Angehörigen Ehrerbietung erwiesen; das Kind aber, das sie mit beiden Händen zärtlich umfaßt, versetzt die Szene deutlich auf den Boden des Familienlebens und verleiht ihr einen innigen Zug. Ganz verschiedenen Stils, überaus kräftig in Auffassung und Formgebung ist ein anderer Fries aus Xanthos, jetzt im Britischen Museum, der einen Kampf zwischen sehr lebensvollen wilden Tieren und halbtierischen Satyrn schildert. Durch stürmische Bewegung im Tanze dahineilender Frauenpaare zeichnet sich auch ein Relief aus Karaköi, im Gebiete des milesischen Didymäon aus.

Sowohl die kleinasiatische wie die Kunst der ionischen Kykladen ist uns durch die Ausgrabungen des delphischen Apolloheiligtums viel anschaulicher geworden. Sie haben außer



398. Westseite des Harpyiendenkmals aus Xanthos. Brit. Museum.

der Sphinx der Naxier (Abb. 341), noch aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, eine große Anzahl von marmornen Baustücken ionischen Stiles und Reliefplatten zu Tage gefördert, aus denen man drei verschiedene Bauwerke herstellen kann, zu denen noch ein viertes verwandtes aus dem Athenabezirke dort kommt (oben Abb. 340). Es sind wohl die ersten Marmorbauten auf dem Festlande. Das ältere knidische Schatzhaus ebenso wie das jüngere, wegen seiner Üppigkeit besonders gerühmte siphnische, hatte statt der Säulen Karyatiden (Abb. 400). Von letzterem scheint auch die größere Menge des plastischen Schmuckes zu stammen, obwohl merkliche Verschiedenheiten der Arbeit auf mehrere Künstler und vielleicht auch längere Zeit der Ausführung schließen lassen könnten. Der Giebel stellt in einer eigenartigen Hochrelief-darstellung, welche die oberen Teile der Figuren ganz frei ausführt, den Raub des delphischen Dreifußes durch Herakles unter Beihülfe Athenas (die die Mitte des Giebels einnimmt) und seine Verteidigung durch Apollon und Artemis dar. Der Stil der Figuren ist besonders hart und altertümlich, die Komposition bietet mehr einen Vorbeimarsch als eine von der Mitte ausstrahlende Komposition dar; aber trotz allem ist durch die Ausfüllung der Ecken zuerst mit liegenden, dann knienden Figuren, dann Pferden, gegenüber den athenischen Schlangengiebeln (S. 178) ein bedeutender Fortschritt angebahnt, der in späteren Giebelkompositionen nachwirkt (vgl. Abb. 438f. 448f.). Viel bedeutender und fortgeschrittener sind die Reliefriese, die hier zuerst als Hauptschmuck ionischer Gebäude auftreten. Sie stellen u. a. den Kampf um die Leiche des Antilochos dar (Abb. 400, rechte Hälfte), eine zahlreiche Götterversammlung (Abb. 400, linke Hälfte. 401), einen sehr ausführlich geschilderten Gigantenkampf (Abb. 402). Die Friese sind ausgezeichnet durch kräftiges Relief und lebensvolle Darstellung. Ein starker Sinn für Symmetrie beherrscht die beiden erstgenannten Friese; die köstlich naive Frische und ionische Lebendigkeit in der Schilderung der eifrig teilnehmenden Göttinnen (Abb. 401) deutet auf den Parthenonfries (Abb. 499) voraus. Die Gigantomachie (Abb. 402) weist ein fast übervolles Gedränge auf, mit Vordergrund und Hintergrund, mit Überschneidungen und Verkürzungen, mit einer Menge packender oder überraschender Züge (Hephästos an den Blasebälgen, das Löwengespann der Göttermutter). Nirgends lernen wir besser die ionische Erzählergabe in plastischer Form kennen. Eine farbenreiche Bemalung muß in Einzelheiten sogar die plastische Ausführung ersetzen; zahlreiche gemalte, aber nur noch zum Teil sicher lesbare Beischriften erleichterten das Verständnis. Hervorzuheben ist auch die kräftige Bildung der großen Kymatien über dem Fries, dem Epistyl und an den Anten; sie erinnern an die ähnlichen Kymatien älterer ionischer Säulen (Abb. 303. 339f.). Das siphnische Schatzhaus wird von Herodot zeitlich mit einer Plünderung verknüpft, welche Siphnos um 524 durch die von Polykrates vertriebenen Samier erfuhr, und wird dadurch etwas vor das letzte Viertel des 6. Jahrhunderts datiert.



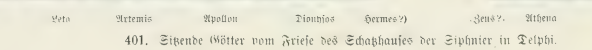
399. Mutter und Kinder. Archaisches Grabrelief. Villa Albani.

Attische Kunst. In der Verfertigung bemalter Vasen hatte Athen zu Ende der solonischen Zeit den Stil der Françoisvase (Abb. 357f.) erreicht und begann alle anderen Fabrikations-



400. Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Versuch eines Wiederaufbaues der Westfront.

orte zu überflügeln. Damals hatte die korinthische Fabrik mit den rot-tonigen Gefäßen (S. 169) ihren Höhepunkt und ihr Ende erreicht und verschwand vom Markte, wenigstens soweit man Anspruch an Feinheit machte, während das vulgäre billige Geschirr noch lange vertrieben wurde; die ostionischen Fabriken setzten ihre Tätigkeit noch etwa ein Menschenalter fort, bis sie teils durch die politischen Verhältnisse, teils infolge des raschen Aufblühens der attischen Keramik dieser völlig das Feld räumten; auch Chalkis hat, wie wir sahen (S. 193), noch eine Zeitlang seine selbständige Bedeutung behalten. Die in den sogenannten schwarzfigurigen Vasen Attikas glänzend entwickelte Darstellungsart dürfen wir aber nicht ohne weiteres zur Veranschaulichung der eigentlichen Malerei verwerten, wir müssen sogar zugestehen, daß in ihr ein gewisser Rück

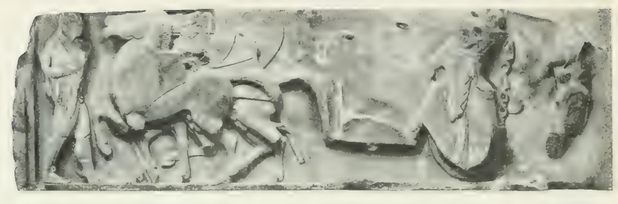




401. Sitzende Götter vom Friese des Schatzhauses der Siphnier in Delphi.



402. Gigantenkampf vom Friese des Schatzhauses der Siphnier in Delphi.



Hermes Athena ?

403. Vom Friese des Schatzhauses der Siphnier in Delphi.

schritt nicht zu verkennen ist, insofern der schwarze Schattenriß auf kräftig rotem Tongrunde, nur durch Ritzlinien und wenige Farben (Weiß und Kirschrot) verdeutlicht, noch einmal die Alleinherrschaft erhält. Die Geschlechter werden äußerlich durch schwarze und weiße Hautfarbe und die hierdurch technisch veranlaßte verschiedene Zeichnung der Augen unterschieden. Das ist eine nur für die Keramik mögliche Übertreibung der helleren und dunkleren (bräunlichen oder dunkelroten) Hautfärbung, die wir in der großen Malerei um so sicherer voraussetzen dürfen, als frühere Vasenfabriken ähnliches anstrebten und erreichten (Abb. 343. 344. 349 f. 351) und selbst die attische Keramik zur ganz schwarzen Färbung der Männergestalt nur durch Beschränkung bereits erreichter Buntheit (Abb. 359), namentlich der dunkelroten, gegenüber der schwarzen Untermalung immer mehr zurücktretenden Deckfarbe (Abb. 356), gelangt ist. Wenn also gelegentlich für den männlichen Körper ein stumpfes Braun eintritt, z. B. auf der Tonplatte mit einem angreifenden Krieger (Abb. 404), so haben wir darin eine Anlehnung an die große Malerei anzuerkennen. Die Vorgänger des Eumares sollen noch „Monochromata", d. h. in einer einzigen Farbe (Rot) ausgefüllte Umrißzeichnungen gemacht haben; sein Verdienst, „Mann und Frau zu unterscheiden", scheint also in der durchgeführten Verwendung jener zweierlei Färbung bestanden zu haben; erfunden hatte er das aber nicht und noch weniger dürfen wir ihm die keramische schwarzfigurige Farbenwahl zusprechen. Die ihm nachgerühmte mannigfaltigere Darstellung der Bewegungen dagegen dürfen wir in den Vasen wiederfinden. Dabei ist in diesen ein Fortschritt unverkennbar, die Ausprägung eines besonderen attischen, von fremden Einflüssen sich befreienden keramischen Stiles. Nicht bloß die wenigen verwendeten Farben sind von kräftigerer Wirkung und die Formen der Gefäße (hauptsächlich Amphoren und Hydrien), etwa dem Formensinn des entwickelten dorischen Baustils entsprechend, fester und vollkommener gestaltet, sondern auch die figürlichen Darstellungen, in ähnlicher Empfindungsweise straff und streng gezeichnet, werden be-



404. Anstürmender Krieger. Bemalte Tonplatte von der Akropolis. Athen.

deutend mannigfaltiger. Die Durchführung der Falten in den früher (vgl. Abb. 358) noch faltenlos gebildeten Gewändern steigert sich allmählich. Nach dem Vorbilde altattischer Vasen (Abb. 356) wird gerne ein größeres ungefähr quadrates Bildfeld in Tonfarbe ausgespart, während das übrige Gefäß durch glänzendes Schwarz dem Erz angeglichen wird. Dadurch werden kleinere knappe Kompositionen gefördert. Wenige größere und schlanker gebildete Figuren, ohne füllendes Beiwerk, pflegen eine Handlung, oft mit sehr ausführlicher Einzelzeichnung, zu gedrängtem und klarem Ausdruck zu bringen; in ihren besten Leistungen erzielt diese Kunst eine ganz geschlossene, einheitliche Wirkung. Ein reicher Schatz mythologischer Kompositionen, unter denen dionysische Szenen einen breiten Platz gewinnen, wird, vermutlich auf Grund von Vorbildern der größeren Malerei, geschaffen, daneben auch Bilder des umgebenden Lebens gezeichnet (Ölernte, die erste Schwalbe als Frühlingsbotin), an denen sich die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit entwickelt. Inschriften sind, wie schon auf der François-



405. Herakles bekämpft den dreileibigen Geryoneus über dem gefallenen Eurytion.
Von einer Amphora des Exekias. Louvre.

vase, überaus beliebt, nicht bloß erklärende Beischriften zu den einzelnen Figuren, sondern auch — ein echt attischer Zug — Gespräche oder persönliche Bemerkungen, und vor allem sind Künstlernamen in Athen ebenso häufig, wie in Korinth selten, auf ionischen Vasen fast unerhört. Diese Namen bezeichnen zwar meistens nur den Fabrikherrn, so z. B. Amasis (aus Ägypten?) und Nikosthenes, und finden sich daher auch auf Vasen verschiedenen Stils; zugleich Töpfer und Maler war Exekias (Abb. 405), der typischste und zierlichste Vertreter dieser ganzen Klasse, ebenso Nearchos; als Maler allein tritt auf einigen Tonplatten „der Skythe" auf, der später auch in rotfiguriger Technik malte. Eine große Anzahl von Künstlern verschiedener Herkunft arbeiten so an der Vervollkommnung der Gefäßformen und des figürlichen Stiles. Diese liegt besonders klar vor in den panathenäischen Preisgefäßen, Amphoren, die, mit dem Bilde der Stadtgöttin Athena als Wappen geschmückt und mit einer beglaubigenden Inschrift („von den Kampfpreisen aus Athen") versehen, den Siegern der panathenäischen Spiele, mit bestem Öl gefüllt, in stattlicher Anzahl geschenkt wurden. In drei Hauptstufen können wir dies Bild verfolgen, von einem ersten schweren und bunten Versuch (Abb. 406a), der dem Anfange



406. Panathenäische Preisgefäße mit dem Bilde der Athena Polias.
a. älteren Stils (6. Jahrh.). (Burgonische Vase) London. c. späteren Stils (4. Jahrh.). London. b. gewöhnlicher Art (5. Jahrh. München.

der erweiterten Panathenaenfeier (566) nahe stehen wird, durch die normale Bildung (b) hindurch bis zu späten Nachahmungen (c), die bis tief ins vierte Jahrhundert den hergebrachten Typus in verkünstelter Nachbildung beibehalten. Denn auch hier wiederholt sich die Erscheinung, daß eine bereits überholte Kunst doch noch neben der siegreichen jüngeren Schwester ein längeres, immer mehr ermattendes Nachleben führt.

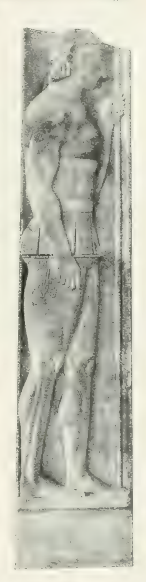
In diesem Stil des 6. Jahrhunderts hat das Ornament auch am Gefäß eine festere, organischere Verwendung als bisher gefunden (vgl. oben S. 134f.). In dem Kranze lanzettförmiger Blätter z. B., der unmittelbar über dem Fuße den Bauch des Gefäßes umgibt (vgl. Abb. 345f. 357) und das Emporwachsen versinnlicht, erreicht das Ornament eine Bedeutung, wie sie ihm in der Architektur zukommt (S. 135): es drückt die Aufgabe und den Zweck des Gliedes, dem es anhaftet, anschaulich aus. Ebenso findet ein aus ägäischem Motiv entwickeltes (Abb. 215) ursprünglich ionisches Ornament, ein doppelter, auf- und abwärts gerichteter Palmettenkranz, durch Flechtband verbunden, dessen Funktion sich nach oben und unten gleichmäßig erstreckt, seine bezeichnende Stelle am Halse der Amphora (Abb. 405. 406, b). Die Schulter des Gefäßes umgibt gern ein Kragen fallender Blätter (vgl. Abb. 347. 358), dem dorischen Kyma verwandt, in späterer Ausleierung zu einem Band paralleler senkrechter Striche (Stäbchen) entartet. Dazu kommen die dem geometrischen Stil entstammenden Mäandermuster, die zum Säumen und Abgrenzen der Bildflächen oder zum Umschnüren des Gefäßes benutzt werden. Die Ornamentmotive sind nicht zahlreich, sie gestatten aber eine unendliche Mannigfaltigkeit der Zeichnung im einzelnen und offenbaren, da sie niemals mit der Schablone gemalt werden, die große Fruchtbarkeit der Phantasie, sowie die sichere Hand und den Geschmack selbst des gewöhnlichen Kunsthandwerkers.

Daß die erhaltenen Tongefäße aber trotz aller dieser Anerkennung nicht die Werte der Malerei ersetzen können, ist nach dem Gesagten klar. Von diesen Gemälden selbst wissen wir sehr wenig.

Wandmalereien sind nicht erhalten, doch weisen gleichzeitige etruskische Beispiele, die von griechischen abhängig sind (unten C, 2), auf eine reichere Farbenwahl hin, namentlich durch Hinzutritt von Blau, Gelb und Grün, und das alles sich abhebend von weißlichem Grunde. Ähnlich steht es mit der Marmormalerei, wie sie in der Architektur und in der Skulptur auftritt; auch hier herrscht eine hellere, farbenfreudigere Stimmung. Das gilt auch von einigen attischen Grabstelen der peisistratischen Zeit, hochragenden Marmorplatten, entweder mit bloßen Malereien (Lyseas als Priester mit Becher und Zweigen in den Händen, Abb. 407 oder mit bemalten Flachreliefs (Aristion, Abb. 408); dies ist nur ein gradweiser Unterschied (vgl. S. 165). Sie enthalten einmal eine reichere und leuchtendere Farbenskala, wie sie die mit Wachs als Bindemittel aufgetragenen Farben gegenüber den keramischen, im Ofen gebrannten erlaubten, und weiter heben sie sich nicht dunkel vom hellen, sondern heller vom dunklen Grunde ab. Schon auf manchen ionischen Vasen, besonders den jüngsten klazomenischen Tonsarkophagen (Abb. 355) war der letztere Weg neben dem alten Silhouettenstil eingeschlagen worden, ja auch die Françoisvase folgte ihm in den eingewebten Figuren einiger Gewänder (Abb. 358); aber erst gegen das Ende der Peisistratidenzeit ward er konsequent verfolgt und damit, wie wir bald (S. 208f.) sehen werden, eine völlige Revolution angebahnt.



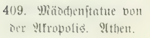
407. Stele des Lyseas. Athen.
Nicht die Farben selbst, sondern die Verwitterungsspuren sind erhalten. Was jetzt dunkel erscheint, war einst weiß, das Weiße dunkelfarbig.



408. Grabstele Aristions, von Aristokles. Athen.

Den Übergang zur Plastik bildet die schon genannte Aristionstele (Abb. 408), ein Werk des Aristokles. In den Grabreliefs spiegelt sich die attische Empfindungsweise am reinsten wieder. Keine schroffe Kluft trennt den Verstorbenen von den Lebenden; in treuem Abbilde, so wie er auf der Erde weilte, in dem bezeichnenden Gebaren, an welchem ihn die Freunde wieder erkannten, schildert ihn der Künstler. Dem strammen, im Kriegskleid fest einhertretenden reichen Bürger der peisistratischen Zeit begegnen wir nicht bloß auf dem bemalten Relief des Aristion, sondern noch auf manchen ähnlichen Stelen, bisweilen so, daß Malerei und bemaltes Relief nebeneinander auf der gleichen Platte erscheinen. Den Kriegern reihen sich unter anderen ein Athlet mit emporgehaltenem Diskos, ein anderer mit gezücktem Speer, ein Waffenläufer an. Deutlich erkennt man gewisse überlieferte Typen, die von dem einzelnen Künstler benutzt und leicht abgeändert wurden. Alle diese Reliefs, bei denen zuerst der pentelische Marmor verwendet ward, schließen sich stilistisch der altattischen Plastik (S. 184) an; sie sind die rechte Schule für das scharfumrissene attische Flachrelief geworden, das dereinst im Parthenonfriese seinen höchsten Triumph feiern sollte.





409. Mädchenstatue von der Akropolis. Athen.

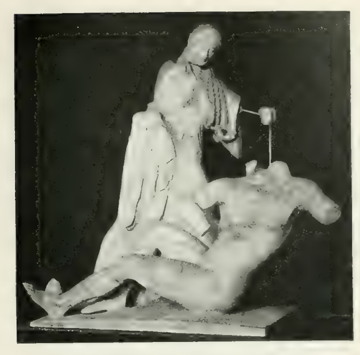


410. Mädchenstatue von der Akropolis. Athen.



411. Frauenstatue, Werk des Antenor, von der Akropolis. Athen.

Zu diesen rein attischen Werken trat nun aber eine ganz andere Richtung hinzu. Unter der Herrschaft des Peisistratos hielt die ionische Marmorkunst von den Inseln (S. 194f.) ihren Einzug in Athen, mit ihrer weichen Wiedergabe des Fleisches, ihrem sanften Lächeln, ihrer Vorliebe für das Zierliche in der Gewandung. Vielleicht waren es die politischen Verhältnisse Joniens (S. 192), die diese Einwanderung ionischer Künstler veranlaßten oder begünstigten. Eine große Anzahl auf der Akropolis gefundener stehender Frauengestalten, alle einst reich bemalt und auf schlanken Pfeilern aufgestellt, zeigt uns die zierliche und gebundene Art dieser Richtung in zahlreichen Abstufungen und Variationen (Abb. 409 und 410). Der schöne parische Marmor war das Material dieser Statuen. Den eingewanderten Joniern von den Inseln, deren manche sich inschriftlich nennen (z. B. Aristion von Paros, auch ein, vermutlich jüngerer, Archermos aus Chios), gesellten sich bald attische Künstler, die bei ihnen in die Schule gegangen waren; ihre Werke scheinen sich durch größere Einfachheit in der Gewandung und größeren Ernst des Ausdruckes kenntlich zu machen. So ist eine der vorzüglichsten jener Frauengestalten (Abb. 411), ernster und eigentümlicher als die meisten ionischen Vorbilder, ein Werk des Atheners Antenor, eines Sohnes des Malers Eumares (S. 200), während auf Endoios wahrscheinlich eine stilistisch verwandte sitzende Athenastatue zurückgeht, die schon vor längerer Zeit nördlich unterhalb der Akropolis gefunden worden ist (Abb. 412). Der volle Eindruck jener zierlichen ionischen Mädchen ward übrigens erst durch ihre reiche Bemalung erzielt; es ist kein Zufall, daß der Bildhauer Antenor der Sohn eines Malers war: beide Künste waren untrennbar. Denn wir würdigen die ganze archaische Skulptur erst richtig, wenn wir sie uns polychrom denken; den Alten selbst schien



413. Athena und Gigant, aus dem Giebelfelde des „Hekatompedon".
(Der Gigant ist etwas weiter nach rechts zu rücken.)



412. Athena des Endoios. Marmor. Athen.

nach Platons Zeugnis die Plastik erst durch die Farbe ihre volle Wirkung zu erhalten. Nur zeigen die Funde, daß eine Bemalung einzelner Teile (Haare, Augen, Lippen, Gewandsäume usw.) dem Geschmacke jener Zeit genügte und hier so wenig wie in der Architektur (S. 150) einen Schluß auf vollständige Bemalung erlaubt; die Farbe hat wesentlich die Aufgabe eines verdeutlichenden und belebenden Elements. Außer den Frauenstatuen spielen unter den Funden der Akropolis auch Männerstatuen, Reiter mit lebendig dargestellten Pferden, ein vortrefflicher Hund, ja sogar Überreste von Gruppen ihre Rolle.

Trotz den ionischen Einwirkungen, so stark sie auch die attische Skulptur beeinflußten, hielt sich der einfachere, kräftigere, maßvolle altattische Stil. Am abgeklärtesten zeigt er sich in den Überresten einer Gigantomachie, die den Giebel des gegen Ende der Peisistratidenzeit erbauten „Hekatompedon" (S. 186) schmückte; es ist die Fortsetzung der mit dem Kalbträger (Abb. 377) und den jüngeren Porosgiebeln (Taf. VII, 1) eingeschlagenen Stilrichtung. Erhalten sind aus dem mittleren Teile des Giebels Athena und ein am Boden liegender Gigant, gegen den jene die Lanze zückte (Abb. 413); wahrscheinlich kam noch als weitere Mittelfigur links Zeus hinzu. Beiderseits drang ein (fast ganz verlorener) Gott, der um der Giebelschräge willen kleiner gebildet war, auf einen Giganten ein, der aus der Giebelecke herankriecht; auch in diesen Eckfiguren macht sich der Zwang der Giebelform geltend, aber die früher üblichen Schlangen (S. 178) waren doch beseitigt und das neue Motiv enthielt einen Keim fruchtbarer Entfaltung. Nächst verwandt sind die Giebelgruppen des delphischen Apollotempels (S. 187), die wir attischen Künstlern von der Art des Antenor, vielleicht ihm selbst, zuweisen dürfen. Nur spärliche Reste sind übrig: vom Westgiebel Teile wiederum eines Gigantenkampfes in Hochrelief aus Porosstein, darunter besonders Athena mit schwerer Gewandung belastet und gleich ihrem Gegner, dem Giganten Enkelados, unter dem Druck der Giebelschräge gebeugt (Abb. 414). Hinter ihr scheint ihr Zweigespann dargestellt (vgl. Abb. 367) und das rechte Ende des Giebels durch eine ähnliche Szene ausgefüllt gewesen zu sein; die Mitte nahm sicherlich ein Zeus ein und Apollo durfte nicht fehlen. Die Gruppe des Ostgiebels war von Marmor. Die Mitte



414. Athena und Enkelados. Vom Westgiebel des Apollotempels in Delphi. Poros.

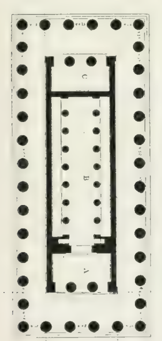
zeigte ein Gespann (von vorn gesehen) mit Nebenfiguren, während die Ecken Tierkämpfe (Löwe und Hirsch, Löwe und Stier) von herbem, wirkungsvollem Stil enthielten. Diese Eckgruppen zeigen das lange Weiterleben alter Gewohnheit in der Komposition (vgl. Kerkyra S. 179). Die Spitze des delphischen Giebels krönte eine marmorne Nike in bekanntem Schema (Abb. 396).

7. Die Zeit der Perserkriege (510—460).

Die Jahrzehnte um die Wende des 5. und 6. Jahrhunderts bilden die Entscheidungszeit für die griechische Kultur und Kunst. Die Zeitverhältnisse boten mächtige Förderung. Im Jahre 510 wurden wie in Rom so auch in Athen die Tyrannen verjagt; der Freistaat ward durch den Alkmeoniden Kleisthenes begründet. Auf dem während der Tyrannis gelegten sicheren Grunde blühte Athen rasch empor. Da brach 500 im Osten der ionische Aufstand aus. Athen war beim Aufstande beteiligt gewesen, aber der von Dareios entsandte Rachezug sollte der Stadt ihren höchsten Triumph bringen, den Sieg bei Marathon (490). Als dann Xerxes' Riesenheer und Flotte heranzogen, ward 480/79 freilich Burg und Stadt Athen zerstört, aber die von den vereinten Griechen erfochtenen Siege bei Salamis, Platää, Mykale brachten nicht bloß die Befreiung vom drohenden Barbarenjoch, sondern führten Athen an die Spitze des delischen Seebundes, der durch Aristeides' weise Mäßigung geordnet wurde (477).

Von den dorischen Isthmosstaaten bewahrten Sikyon und Ägina, ferner das mit Athen befreundete Argos auch auf dem Gebiete der Kunst eine rege Tätigkeit; Korinth trat zurück. Noch kräftiger aber bewährten sich die westlichen Dorier. Obschon Kyme mit Hierons Hülfe 474 die Etrusker aufs Haupt schlug, drängten hier doch die Dorier ihre ionischen Nebenbuhler immer weiter zurück. In Sizilien hob sich Syrakus nebst Gela als beginnende Großmacht unter Gelon und Hieron empor. Im Jahre von Salamis (480) besiegte Gelon bei Himera die westliche barbarische Großmacht, die Karthager. In den dorischen Städten des Westens blühte wie in denen des Mutterlandes die Gymnastik; für alle Dorier bildete Olympia mit seinen Spielen den Mittelpunkt, neben dem Delphi, weniger auf die Dorier beschränkt, seine alte Bedeutung behauptete.

Baukunst. Etwa mit dem Beginne dieses Zeitabschnittes ist der dorische Baustil zu voller Reife und Regel, zu einem kanonischen Abschluß gelangt, ohne seinen festen, etwas herben Charakter abgelegt zu haben. Die Tempel pflegen kürzer zu sein als bisher und beobachten meistens das normale Verhältnis der Säulenzahl an Vorder- und Langseiten (S. 139 f.). Wände und Säulen stehen in fester Beziehung zueinander. Der offene Opisthodom ist auch bei den westlichen Tempeln durchgeführt. Bei größeren Tempeln ist die Cella dreischiffig, aber mit starkem Vorherrschen des Mittelschiffes, so daß die Seitenschiffe gangartig erscheinen (Abb. 415a). Die Eckjoche sind regelmäßig enger gebildet (kontrahiert, vgl. S. 138). Die Säulen werden schlanker, die ganzen Verhältnisse und alle Glieder strecken sich in die Höhe, der Echinos des Kapitells, der die achäische Einkehlung, Abb. 331, nicht mehr kennt, wird steiler und straffer. Auf der Grenze steht, grade in dieser letzteren Einzelheit noch altertümlich, der Tempel F in Selinunt, dessen sonstige Architektur und Metopen (Gigantenkämpfe), die man mit dem Giebelrelief vom Megarerschatzhaus in Olympia verglichen hat, auf den Anfang des 6. Jahrhunderts hinweisen. Es liegt im Wesen eines kanonisch gewordenen Stils, daß er einförmiger ist, die individuellen Regungen seltener werden. So genügt es, darauf hinzuweisen, daß die meisten jüngeren Tempel Siziliens dieser Richtung angehören, die späteren Teile des Apollotempels (Abb. 383) und das Heräon (E) in Selinunt (Abb. 458), die meisten Tempel von Akragas („Juno Lacinia", „Concordia"), endlich der unvollendete Tempel von Segesta. Dieser und vor allen der sog. Poseidontempel in Poseidonia (Pästum) können als vollendete Muster dieser Stilweise gelten. Der letztere (Abb. 415) gibt die nunmehr regelmäßige Form einer Cella (B) mit Vorhalle (A) und Opisthodom (C) in antis; er ist noch ein wenig länger als üblich (6×14 Säulen), sonst aber in seiner trefflichen Erhaltung — sogar die Säulenreihen in der Cella, zwei übereinander, stehen noch — ein wahrer dorischer Mustertempel. Nur die 24 Furchen an den äußeren Säulen weichen von der Normalzahl (20) ab. Völlig normal und mit großer Wucht tritt der dorische Stil in dem Zeustempel von Olympia (Abb. 445 f.) auf, der dem



a



b

415. Sog. Poseidontempel in Pästum (Poseidonia).

a. Plan (Koldewey-Puchstein). b. Ansicht.

Ende unserer Periode angehört, während der etwas ältere Tempel der Aphaia auf Ägina schlankere und feinere Verhältnisse aufweist (Abb. 314).

In Delphi erbauten die Athener Ende des 6. Jahrhunderts ein Schatzhaus aus parischem Marmor (Abb. 384f.), dessen Skulpturen wir kennen lernen werden (Abb. 431), und eine kleine Siegeshalle, letztere wohl zu Ehren des salaminischen Sieges: es war der erste athenische Bau ionischen Stils, von dem wir wissen. Die schlanken und sehr weitgestellten Säulen ruhen auf Basen von ungewöhnlicher Form, insofern auf einen niedrigen Wulst anstatt der üblichen Kehle ein an den fallenden Blattkranz persischer Basen (Abb. 213) erinnerndes Glied mit glockenförmigem Profil folgt, darüber ein stärkerer, horizontal kannelierter Wulst; es ist das einzige Beispiel einer so gestalteten Basis. Auch der andere große Festplatz der Griechen, Olympia, gewann schon in der Zeit vor den Perserkriegen an Glanz. Der heilige Platz, die Altis, füllte sich allmählich mit Bauwerken, zu dem Heräon und den älteren Schatzhäusern (S. 153. 155) trat jetzt das Rathaus (Buleuterion, Abb. 445, B), im Grundrisse abweichend von der üblichen Bausitte: die älteren beiden zweischiffigen, vorne mit drei Säulen sich öffnenden Hauptgebäude (der quadrate Mittelbau und die gemeinsame Vorhalle sind spätere Zusätze) endigen hinten mit einem in zwei Räume geteilten Halbrund. Diese Form bietet eine Fortsetzung jener uralten Apsidenhäuser der Vorzeit (S. 5. 101); sie tritt ähnlich in einem hochaltertümlichen Tempelbau in Thermos (S. 133) auf, desgleichen in Delphi und auf der Akropolis von Athen, um dann nach längerer Pause in hellenistischer Zeit wieder aufzuleben.

In Athen begann man, vermutlich um das von den Tyrannen erbaute „Hekatompedon" zu übertrumpfen, an der Stelle des späteren Parthenon (Abb. 486, 22) einen großen Tempel nach ähnlichem Plan, dessen Fundamente bis zu 10 m Tiefe auf den Felsen gegründet wurden: 480 war er erst bis zu den untersten Trommeln der marmornen Säulen gediehen. Vielerlei bemalte Baureste, die aus der Schuttschicht der Burg hervorgezogen worden sind, zeugen für eine lebhafte anderweitige Bautätigkeit, allein die Zerstörung durch die Perser war so gründlich, daß sich nichts Zusammenhängendes mehr erkennen läßt. Dafür tritt Athen auf einem anderen Gebiet in den Vordergrund

Attische Malerei. In der herkömmlichen Geschichte der Malerei ward Kimon von Kleonä (unweit Korinth) ein Ehrenplatz zugewiesen; kunstvollere Stellungen, Verkürzungen aller Art, anatomische Feinheiten, natürlicheren Faltenwurf beobachteten die Kunsthistoriker zuerst an ihm. Wir können diese Fortschritte in der attischen Tonmalerei, die um diese Zeit alle fremden Gattungen völlig verdrängt hatte, deutlich verfolgen.

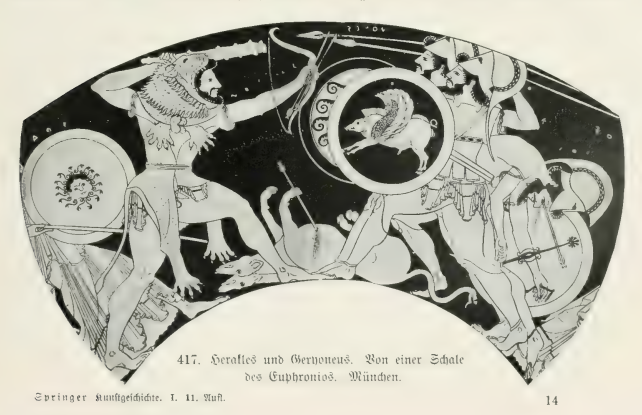
Nach etwa einem vollen Jahrhundert unumschränkter Herrschaft des schwarzfigurigen Silhouettenstils trat in den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts, noch zur Zeit der Tyrannenherrschaft, in der Tonmalerei dieser Umschwung ein, dessen erste Anzeichen wir schon kennen gelernt haben (S. 203). Der rotfigurige Stil bezeichnet die Umkehrung des bisherigen Farbensystems: fortan heben sich die Figuren tonrot, hell, vom schwarzen glänzenden Grunde ab, innerhalb dessen sie ausgespart bleiben. Die Keramik kehrt damit zu einer der natürlichen Erscheinung möglichst entsprechenden Farbenwahl für die Gestalten zurück und gibt den schwarzen Schattenriß auf, den sie aus rein technischen Gründen zunächst aufgenommen und bis zur höchsten Feinheit und Ausdrucksmöglichkeit durchgebildet hatte. Durch die neue Manier wurde aber eine andere und bessere Zeichnung der Figuren möglich; sie konnten nun auch innerhalb der Umrisse feiner durchgebildet werden, indem schwarze Pinselstriche an die Stelle der alten Ritzlinien traten, ja sogar nach und nach Tönungen und Schattierungen. Jetzt entwickelt die Gewandung allmählich einen immer feineren Faltenwurf, die Bewegungen werden gelenkiger, die Augen richtiger gezeichnet, ihre Stellung und Form zu charakteristischem Ausdrucke benutzt. Die alte

Unterscheidung der Geschlechter durch Farbe, Augenform und dergleichen äußerliche Aushülfsmittel fällt fort. Das schwierige Problem, sowohl dem Körper wie der Gewandung das gebührende Recht zu verschaffen, bleibt freilich zunächst noch ungelöst: die Umrisse des Körpers werden mit helleren Linien innerhalb der Gewandmassen angegeben, die sich unabhängig um den Körper entfalten. Neben der tiefschwarzen Farbe werden auch sonst hellere Lösungen bis zum Gelblichen gebraucht und charakteristische Wirkungen dadurch erzielt. Das früher übliche Weiß dagegen verschwindet ganz, Kirschrot beschränkt sich auf wenige Nebendinge (Bänder, Blumen): dafür wird Schmuck hie und da mit Gold aufgehöht. Anstatt des schwarzen Grundes tritt bei manchen Gefäßen (Krügen, Lekythen, Schalen) ein weißer Grund auf (Abb. 416).



416. Attische Kanne mit Umrißzeichnung auf weißem Grunde. Brit. Museum.

Eine eng zusammengehörige Gruppe von Tonmalern ist die Trägerin dieses Fortschrittes, wobei man freilich zwischen den Malern und den „Töpfern" oder Fabrikherren scheiden muß (vgl. S. 201). Manche vermeintliche Maler haben sich als Fabrikanten erwiesen, die viele Maler beschäftigten, und manche Maler haben für verschiedene Fabrikanten gearbeitet. Nicht wenige waren auch zugleich Fabrikanten und Maler. Noch in die letzte Tyrannenzeit mögen der Maler Epiktetos, der für mindestens fünf Fabriken tätig war, sein feinerer Genosse Skythes



417. Herakles und Geryoneus. Von einer Schale des Euphronios. München.



418. Köpfe des Herakles und Antäos. Von einem Krater des Euphronios. Louvre.

(S. 201) und der bedeutende Fabrikherr Andokides fallen; sie verbinden noch die ältere Weise mit der neuen rotfigurigen. Den ganzen Reichtum des neuen Stils zeigt eine Schale des Töpfers Sosias. Neben Steifheit der Komposition tritt viel gute Einzelbeobachtung bei dem Maler Euthymides, dem Sohne des Polios, hervor, der seinen Malereien auch wohl selbst ein „Bravo" beischreibt oder die Bemerkung „so schön gemalt, wie es Euphronios nie gekonnt hat". Dieser Euphronios, dessen Haupttätigkeit schon dem 5. Jahrhundert angehört, gilt als der bedeutendste Vertreter der Gruppe; er ist neu in der Behandlung seiner Stoffe, wobei er die Hauptszene charakteristisch hervorhebt, Nebenfiguren flüchtiger behandelt (Abb. 417), neu in seinen Ausdrucksmitteln (Abb. 418, der krauslockige Herakles, den struppigen Antäos würgend). Er war Maler und Vorstand einer bedeutenden Fabrik, wohlhabend genug, um ein größeres Weihgeschenk auf die Burg zu stiften. Tüchtige Künstler setzten sein Werk fort; so der zum Großartigen neigende Makron (Fabrik des Hieron), der talentvolle und immer originelle Nordländer Brygos (Abb. 419), mehrfach aber nur als Fabrikant genannt, der feine und sorgfältige Jonier Duris, ein Maler, der für mehrere Fabriken arbeitete. Die Lieblingsform aller dieser Meister ist die

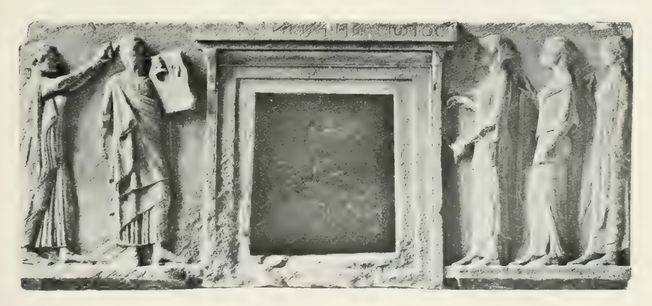


419. Gelage.
Von einer Schale im Stile
des Brygos. Brit. Museum.



420. Boreas raubt Oreithyia. Von einer großen Amphora. München.

flache Trinkschale (Kylix), mit zwei längeren Bildstreifen an der Außenseite zwischen den Henkeln, zu friesartigen Schilderungen geeignet, und einem runden Innenbilde, das zu einer geschlossenen Komposition einlud. Offenen Blickes schauten diese Maler um sich und entnahmen, wie schon gelegentlich die Maler der peisistratischen Zeit (S. 201), ihre Stoffe gern der bunten Alltagswelt, aber sie machten sich auch mit derselben frischen Kraft an die lebensvolle Gestaltung des überkommenen Mythenschatzes, dem sie ganz neue individuelle Züge verliehen; bisweilen erinnern sie geradezu an die gleichzeitig sich entwickelnde Tragödie (Troilosschale mit drei Szenen, aus Euphronios' Fabrik). Im Laufe weniger Generationen entwickelt diese Schule ihren Stil von den noch etwas befangenen Anfängen zu einer großartigen Auffassung (Abb. 420), die mit gutem Erfolg darangeht, die Reste des archaischen Stils abzustreifen. Hier zeigt es sich besonders deutlich, wie die Malerei der Skulptur auf dem Wege zur Freiheit voranschreitet. Es ist die erregte



421. Apollon und die Nymphen. Von der Kultstätte eines Torgebäudes in Thasos. Louvre.

Periode der Vertreibung der Tyrannen, der Begründung des attischen Freistaates und seiner Bewährung in den Perserkriegen, eine Zeit höchsten Aufschwunges aller geistigen Kräfte, in der diese ganze Entwicklung, eine wahre Entfesselung des attischen Kunstgeistes, verläuft. Sie bietet die Vorbereitung Athens für die Tätigkeit des größten Meisters, dessen die ältere griechische Malerei sich rühmt, Polygnots.



423. Artemis. Aus Pompeji. Marmor. Neapel.

Reifarchaische ionische Marmorskulptur. Während die Malerei in Athen ganz neues echt attisches Leben gewinnt, bringt die verwandte Reliefkunst auf ostionischem Gebiete die letzten verfeinerten Erzeugnisse archaischer Kunst hervor. In dem lykischen Xanthos begegnen wir einem eigentümlichen Grabfries, der Darstellung eines Leichenzuges, bei dem das Roß des Verstorbenen mitten unter Leidtragenden zu Wagen und zu Fuß im Zuge geführt wird, in einem Stil, der trotz mancher Ungeschicklichkeiten doch jünger ist, als das Harpyiendenkmal (Abb. 397 f.). Ganz vorzüglich ist ebendort die ausführliche Schilderung eines Hühnerhofes mit mehrfachen Hahnenkämpfen, in den einzelnen Vögeln sehr scharf umrissen, einst bunt gefärbt, ein Werk, das die Freude am Tierleben reizvoll bekundet. Der ionischen Insel Thasos entstammen drei Platten von dem Eingang eines Gebäudes (Prytaneion), der ebenso, wie die dortigen Stadttore, innen mit Reliefdarstellungen geschmückt war und zugleich dem Kulte diente; diese Prozession der Nymphen (Abb. 421) und Chariten redet dieselbe, wenn auch etwas reifere Formensprache wie das Harpyienmonument, die in dem Apollon sich am freiesten regt. Einer ionischen Grabstele begegnen wir auf dem Festland im böotischen Orchomenos, aus grauem böotischen Marmor von dem aus Naxos zugewanderten Künstler Alxenor geschaffen (Abb. 422). Auf den Knotenstock gestützt, hält ein bärtiger Mann dem aufspringenden Hund eine Heuschrecke hin. Die Wiedergabe der übereinander geschlagenen Beine und des Umrisses der Gestalt ist ungelenk, das Auge noch wie in der ganzen archaischen Kunst trotz der Profilstellung des Gesichtes von vorn dargestellt, der Faltenwurf des



422. Grabstele. Werk Alxenors von Naxos, aus Orchomenos. Grauer böotischer Marmor. Athen.



424. Orestes tötet Ägisthos.
Marmorrelief aus Aricia. Kopenhagen.

Gewandes ist steif; dennoch spricht aus dem flachen Reliefbild ein lebensvoller Sinn, der selbst für die kleinen Vorgänge in der Natur ein offenes Auge hat. Naiv drückt sich die Freude des Künstlers an seinem Werke in den Schlußworten seiner metrischen Künstlerinschrift aus: „Seht's euch nur an!" — Wie der Naxier Alxenor nach Böotien, so siedelte der Kleinasiate Telephanes aus Phokäa nach Thessalien über und stellte seine Kunst





425. Statue einer Göttin in Berlin.

in den Dienst der dortigen Tyrannen, bis reichere Aufgaben ihn an den Hof von Susa führten (S. 85). Nachrichten und einzelne erhaltene Monumente aus Pharsalos, Larissa, Pella, Abdera weisen darauf hin, daß die Kunst im ganzen Norden Griechenlands sich unter ionischem Einfluß, wenn auch in einer eigenen, etwas breiten, „pastosen" Vortragsweise, entwickelte. Auf ionischer Grundlage ist auch die elegante eilende Artemis erwachsen, von der außer mehreren andern eine leicht modernisierte Marmorkopie, am Kopf und Mantelsaum bemalt, in Pompeji gefunden worden ist (Abb. 423). Man hat vermutet, das Original sei ein Goldelfenbeinbild der Artemis Laphria, das von den naupaktischen Künstlern Menächmos und Soïdas um 500 für die ätolische Stadt Kalydon geschaffen wurde und später in Paträ stand; Münzen dieser Stadt, welche die Göttin in einer stilistisch weit entwickelteren Form zeigen, entsprechen nicht den literarischen Nachrichten über das genannte Werk und gehen wohl auf ein jüngeres Kultbild zurück.

Die ionische Kunst hat ihre Wirkung sogar bis nach Spanien erstreckt; in Elche (bei Alicante) haben sich Skulpturen gefunden, die gewisse Künsteleien iberischer Tracht mit ionischer Anmut verbinden. Auch in Karthago sind Spuren ionischen Einflusses zu Tage getreten (s. u. C, 7). Etwas herber muten die spärlichen Überreste der Kunst der Westionier an, die in Mittelitalien zum Vorschein gekommen sind und mit einiger Wahrscheinlichkeit auf das chalkidische Kyme zurückgeführt werden dürfen; so das Relief aus Aricia mit der Tötung des Ägisthos durch Orestes (Abb. 424). Mit den einfachsten Mitteln ist hier die Empörung Klytämnestras und der Jubel Elektras zu sprechendem Ausdruck gebracht; die Formen sind scharf, die Bewegungen eckig, Falten und Haare steif. In vielen Einzelheiten, eng angeschmiegter Faltenbildung, Kopfform, verwandt ist ein in der Wirkung weit überlegenes Werk, die Statue einer sitzenden Göttin in Berlin (Abb. 425), deren künstlerische Herkunft aus Großgriechenland durch den Stil nahegelegt wird. Wir dürfen in ihr ein Kultbild aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts zu besitzen glauben, und geben uns dem stimmungsvollen Eindruck, den diese noch namenlose gütige Göttin auf uns macht, willig hin. Ein altertümlicherer und strengerer Charakter tritt in einem Werke des Erzgusses hervor, das vermutungsweise ebenfalls dem Kunstkreise von Kyme zugewiesen wird, der kapitolinischen Wölfin (Abb. 426). Sie fällt ihrem Stil nach sicher in die archaische Periode. Bei aller Starrheit der Haltung und trotz der konventionellen Behandlung der Mähne ist das magere Tier doch mit großem Lebensgefühl gebildet. Deutliche Blitzspuren an den Hinterbeinen erlauben, darin eine Statue zu erkennen, die einst auf dem Capitol stand (die zugehörigen Zwillinge waren vergoldet) und im Jahre 65 v. Chr. vom Blitz getroffen ward. Eine wahrscheinliche Vermutung bringt die Aufstellung des Werkes mit der Vertreibung der römischen Könige (510) in Zusammenhang.

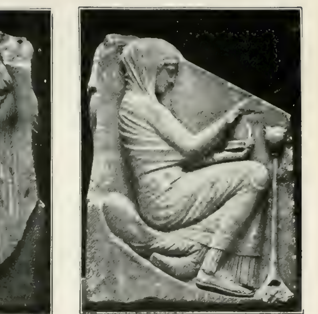


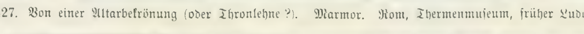
426. Die römische Wölfin (Knaben modern). Erz. Capitol.

Die Perle dieser ionischen Kunst stellt ein Relief dar, das in Rom auf dem Boden der Villa Ludovisi zum Vorschein gekommen ist (Abb. 427). Es ist ein Marmorgerät, viereckig im Grundriß, an der einen längeren Seite offen, innen ganz schmucklos, außen verziert. Auf der Hauptseite sehen wir nach der meist angenommenen Deutung Aphrodites Aufsteigen aus dem Meer unter Beihülfe zweier dienender Nymphen; mit entzückender Frische und Feinheit in



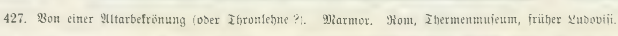




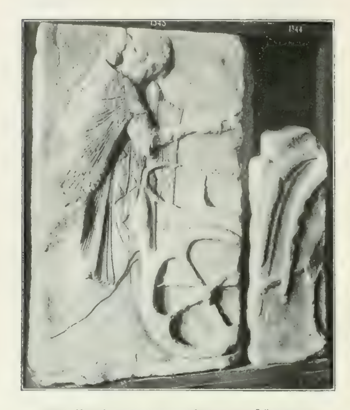


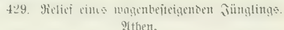
427. Von einer Altarbekrönung (oder Thronlehne ?). Marmor. Rom, Thermenmuseum, früher Ludovisi.





428. Gegenstück zu obenstehendem Relief. Boston.




429. Relief eines wagenbesteigenden Jünglings. Athen.


430. Bruchstück vom Weihgeschenk des Euthydikos. Athen.

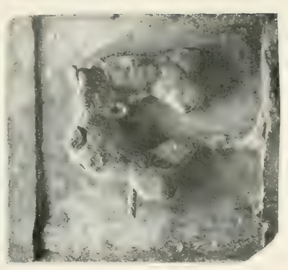
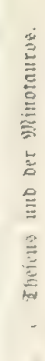
Empfindung und Form ist die Szene geschildert; das naß anliegende Gewand im Gegensatz gegen das faltige Tuch, das wärmend umhüllen soll, und der sehnende Aufblick zum Licht sind trefflich dargestellt. Eine verhüllte Braut, opfernd, und eine nackte Flötenspielerin, beide an den Seiten in den engen Raum hineingezwängt, schließen den Kreis der Dienerinnen Aphrodites; in der nackten Gestalt fällt neben frischen Formen die mißlungene Wiedergabe des übergeschlagenen rechten Beines auf. Ein ähnliches Stück ist jüngst nach Boston gekommen (Abb. 428). Es zeigt einen geflügelten Knaben, der auf großer Wage (nur die Einsatzspuren und die Wagschalen mit ihrem Inhalt erhalten) zwei kleine menschliche Gestalten gegeneinander abwägt, also eine Art Psychostasie, der zwei sitzende Frauen zuschauen, die eine erfreut, die andere trauernd. Auf den Seiten ein leierspielender Knabe und eine langbekleidete greisenhafte Gestalt. Die Darstellung wird auf den Adonis-Mythos bezogen, ist aber im einzelnen noch völlig unklar. Auch die nach dem äußeren Aufbau vermutete Zusammengehörigkeit beider Denkmäler stößt auf eine Schwierigkeit. Trotz aller Ähnlichkeiten bildet die Vortragsweise des neuen Exemplars, welche an Rundfiguren erinnert, die vor einer Wand aufgestellt sind, gegen die zurückhaltende feine Reliefbehandlung des ludovisischen einen auffälligen Gegensatz. Verwendet denkt man die Reliefs als Abschluß an den Enden eines oder mehrerer länglicher Altäre, doch auch dies ist nicht gesichert.

Attische Reliefs. Diese reife *ionische* Kunst hat, noch im Zusammenhange mit den ionischen Einwirkungen der peisistratischen Zeit, ihre Spuren auch in *Attika* hinterlassen. Einen Beleg bietet ein, sei es von einer Basis, sei es von einem Altar herrührendes Relief auf der Akropolis (Abb. 429); es stellt einen wagenbesteigenden Jüngling dar, vielleicht einen jugendlichen Gott (Apollon?). Der Künstler des ursprünglich viel umfangreicheren Denkmals gibt den verschiedenen Stoff des Untergewandes und des Mantels deutlich wieder und zeigt das Nackte so fein und zierlich behandelt, daß der Jüngling vielfach als Frau angesprochen ward. Das Relief

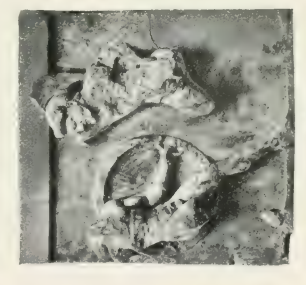
stellt gegenüber den meisten ionischen Werken einen ähnlichen Fortschritt dar, wie etwa gegenüber den älteren Frauenstatuen von der Akropolis das Bruchstück einer von Euthydikos geweihten anmutig herben Mädchenstatue (Abb. 430), in dem das Übermaß ionischen Rokokos in attische Grazie, das stereotype Lächeln in zurückhaltenden Ernst umgewandelt erscheint: man möchte an peloponnesische Einwirkung (s. u.) denken. Einen ähnlichen Gegensatz finden wir öfter bei männlichen Bildnissen dieser Zeit, die zum Teil bei einfachster Formgebung eine erstaunliche Lebendigkeit besitzen.

Aber auch die altattische Stilweise ist daneben lebendig geblieben. Wohl zum Dank für den vom delphischen Orakel den Athenern bei der Vertreibung der Tyrannen geleisteten Beistand, sicher nicht erst nach der Schlacht von Marathon, wie Pausanias zu wissen glaubte, erbauten die Athener in Delphi ein marmornes Schatzhaus (Abb. 384), auch insofern von seltener Pracht, als es mit nicht weniger als 30 Metopen, Herakles- und Theseustaten, geschmückt ward (Abb. 431). Diese zeigen, bei manchen archaischen Härten (b), lebhafte Komposition und durchgeführte Wiedergabe der Muskulatur, namentlich des Rumpfes, herber und unausgeglichener als in den etwas jüngeren Tyrannenmördern (Abb. 442), aber von dem gleichen Studium des Nackten zeugend, das beispielsweise die Malerei eines Euphronios (S. 210) auszeichnet. Der stilistische Zusammenhang mit altattischen Skulpturen, wie denen vom Giebel des „Hekatompedon" (Abb. 413), ist ebenso klar wie der große Fortschritt in Körperbehandlung und Gruppenbildung. Auch begegnet hier zuerst eine Zusammenfassung der Metopen zu bestimmten Sagengruppen (Herakles, Theseus). Zwei berittene Amazonen bildeten die Akroterien des Giebels. Das skulpturenreiche Schatzhaus nimmt sich aus, als ob es im Wetteifer mit dem knidischen und dem siphnischen (Abb. 400ff.) errichtet worden wäre, ein Beispiel attischen Maßes und frischer attischer Kraft gegenüber dem ionischen Überschwang.

Peloponnesischer Erzguß. Im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts, während die attische



c. Theseus und der Minotauros.


b. Herakles und der Hirsch.

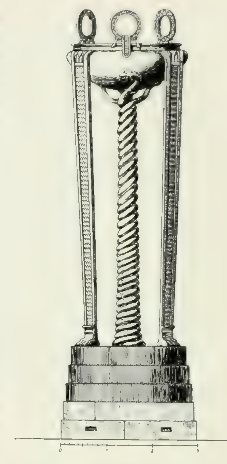

a. Herakles und Kyknos.

431. Metopen vom Schatzhause der Athener in Delphi.

Malerei ihren raschen Aufschwung nahm (S. 208 ff.), bereitete sich im Nordosten des Peloponnes eine entscheidende Wendung in der Plastik vor. Sie knüpfte sich an die Ausbildung des Erzgusses, der schon im Anfang des Jahrhunderts in Samos durch Rhoitos und Theodoros aus Ägypten in die griechische Kunst eingeführt worden war (S. 184 f.). Aber er hatte seither gegenüber der ionischen Marmorkunst nur ein für uns verborgenes Leben geführt. Doch nun, zu trefflicher Technik ausgebildet, bot er das allergeeignetste Material für die reichen Aufgaben, die der Plastik durch den Aufschwung der olympischen und der übrigen Nationalspiele gestellt wurden. Das Erz erlaubt infolge seiner Festigkeit eine viel größere Freiheit und Leichtigkeit der Komposition als der Marmor, und während dieser durch seine Transparenz die Umrisse gleichsam erweicht, fordert das dunkle Erz zu schärferer Betonung der Formen auf. Deshalb ist das Erz besonders zur Darstellung nackter Männerkörper geeignet. So traten jetzt die ehernen Siegerstatuen neben die Siegeslieder eines Pindar und fanden ihre Aufgabe in möglichst vollendeter Wiedergabe des gymnastisch durchgebildeten Körpers. Diesem Ziele strebten vor allem die Schulen von Sikyon, Argos und Ägina nach. Neben Götterstatuen nahmen zumeist Erzbilder von Siegern in ihren verschiedenen Kampfarten, zu Fuß, zu Roß, zu Wagen, ihre eifrige Tätigkeit in Anspruch. Bedeutende Meister wie Kanachos von Sikyon (Apollon Philesios bei Milet Abb. 387), Hageladas von Argos (Zeus auf Ithome Abb. 432), Kallon und der etwas jüngere Onatas von Ägina können zugleich als Vollender des archaischen Stiles und seiner Motive und als Begründer eines neuen, strengen Naturstudiums gelten; der Zeus der Münze z. B. ist die Weiterbildung eines älteren, vielfach wiederholten Typus (Abb. 433). Auch zu größeren Gruppen wurden die Erzbilder schon vereinigt: Hageladas schuf für Tarent eine Gruppe mit Pferden und kriegsgefangenen Weibern, die nach Delphi gewidmet ward, Onatas für Olympia die Losung achäischer Helden für den Zweikampf mit Hektor (Ilias 7, 161 ff.),




432. Zeus von Ithome, nach Hageladas. Messenische Münzen.



434. Ergänzung des (verlorenen) goldenen Dreifußes mit einer Mittelstütze von drei ehernen Schlangen (Konstantinopel), etwa $6^1/_2$ m hoch. Platäisches Weihgeschenk für Delphi. (Dreifuß nach Furtwängler, Basis nach Bulle.)



433. Zeus mit Blitz und Adler. Erzstatuette. Olympia.


435. „Apollon" aus Piombino. Erz. Paris.

für Delphi, mit Beihilfe seines Schülers Kalynthos einen Kampf zwischen Tarentinern und ihren messapischen Nachbarn zu Fuß und zu Roß um den gefallenen iapygischen König Opis. Während die ersten beiden Gruppen mehr als Zusammenstellungen lose verbundener Einzelfiguren erscheinen, bildet die letzte in Anlehnung an ein in der Malerei viel behandeltes Thema eine um einen bestimmten Mittelpunkt geschlossene Gruppe. Onatas war auch als Götterbildner berühmt (Hermes in Tanagra, Herakles der Thasier in Olympia, jugendlicher Apollon, dessen Schönheit und Vollendung gelobt wird). Die oft wiederholte Angabe, Hageladas sei der Lehrer des Phidias, Myron und Polyklet, der drei größten Plastiker des 5. Jahrhunderts, gewesen, ist höchstens etwa für Myron, indirekt vielleicht für Polyklet haltbar; für Phidias ist sie nur schlecht bezeugt und wenig glaubwürdig. Allen jenen Künstlern flossen die Aufträge von allen Seiten zu. Als es nach den Perserkriegen galt, den Göttern Siegeszehnten darzubringen, erschienen die nordpeloponnesischen Erzgießereien dazu am geeignetsten (Anaxagoras' von Ägina 10 Ellen hoher Zeus in Olympia, Schlangendreifuß in Delphi Abb. 434, vgl. 384f., beide aus der platäischen Beute). Es fehlt nicht ganz an erhaltenen Erzwerken, die uns die peloponnesische Kunst dieser Zeit vor Augen stellen. Der Apollon aus Piombino (Abb. 435), noch in dem alten Schema des 6. Jahrhunderts und mehrere eherne Köpfe lassen sich ziemlich bestimmt dieser Gruppe zuweisen, wenn sie auch nicht mit gleicher Sicherheit auf die einzelnen Schulen und Meister verteilt werden können. Ebenso gehört hierher das allerdings nicht mehr dem Hageladas selbst gehörige Vorbild einer in römischer Zeit oft kopierten Statue (Abb. 436, meist nach dem inschriftlich genannten Kopisten Stephanos genannt), deren auffällige Proportionen, kleiner Kopf bei breiten Schultern, in der lebendigen griechischen Kunst wenig Nachfolge gefunden haben; der Stand ist freier geworden: nicht mehr der vorgestellte linke Fuß bestimmt die Haltung, sondern ein gleichmäßigeres Ruhen auf beiden Beinen. Gemeinsam ist allen diesen Werken eine scharfe Naturbeobachtung, das Hervorheben des Knochengerüstes, das Streben nach anatomischer Richtigkeit und festen Proportionen, im Ausdruck ein strenger Ernst, der den stärksten Gegensatz gegen das stereotype Lächeln der ionischen Marmorfrauen bildet.


436. Jünglingsstatue von Stephanos. Marmor. Villa Albani.

Derselben argivischen Schule dürfen wir die Aus-



437. Bronzestatue aus Herculaneum. Neapel.

bildung der weiblichen stehenden Statue zuschreiben, vor allem der mit dem einfachen dorischen Chiton (Peplos) bekleideten, darum modern meist als Peplosfigur bezeichneten; in ähnlicher strenger Haltung stehend und mit sparsamer, im Aufbau der Gestalt klarer Faltengebung ausgestattet, sind sie würdige Gegenstücke der strengen Athletenfiguren (Abb. 437). Das Vorkommen der Typen unter den argivischen Terrakotten beweist, daß sie tatsächlich in Argos einheimisch sind.

Die Giebelgruppen von Ägina (Abb. 438 ff.). Die Art dieser nordpeloponnesischen Kunst lernen wir am deutlichsten aus den beiden Giebelgruppen von Ägina kennen, die mit Sicherheit den ersten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts zugeschrieben werden dürfen, wenn auch die genauere Datierung schwankt. Der wohl erhaltene Tempel an der Nordostspitze der Insel ward zuerst vermutungsweise Zeus, dann Athena, neuerdings mit Sicherheit der von Kreta stammenden Göttin Aphäa zugesprochen. Er ist an Stelle eines älteren Tempels erbaut, der vermutlich identisch mit dem „Hause" der Aphäa war, das eine Inschrift des 6. Jahrhunderts erwähnt. Zahlreiche Überreste von Weihgeschenken bezeugen die Bedeutung ihres Kultes. Der neue Tempel, aus Poros erbaut (Abb. 314), entspricht im Grundriß und Aufriß dem dorischen Kanon (6×13 Säulen), bildet aber durch die Schlankheit seiner Säulen (10⅔ Halbmesser), die Straffheit seiner Kapitelle, die Niedrigkeit seines Gebälkes bereits den Übergang zu den attischen Bauten der Blütezeit. Der Aufgang an der Frontseite wird wie bei den peloponnesischen Tempeln durch eine Rampe gebildet. Die Frauengestalten neben dem reich entwickelten Akroterion (Abb. 439) wiederholen ein altes ionisches Motiv (Abb. 398. 411); auf den Enden des Giebels saßen Sphingen. In den Figuren hat man die den Ägineten geläufige Erztechnik wirksam finden wollen. Sie sind allerdings in ihren Motiven wie für Erz erfunden, aber aus parischem Marmor mit erstaunlicher Beherrschung auch dieser Technik gearbeitet, entbehren aller Stützen und sind auf allen Seiten gleichmäßig vortrefflich ausgeführt, als ob sie für freie Einzelaufstellung berechnet wären. Die Statuen, einst durch Farbe und zahlreiche Metallzusätze gehoben, zeichnen sich durch sichere Kenntnis des Körpers in seiner gymnastischen Durchbildung, seinem Muskelspiele, seinem energischen Auftreten aus, doch ist ein bedeutender Unterschied zwischen den beiden

Giebeln erkennbar. Der durchweg altertümlichere Westgiebel gibt die etwas kleineren Figuren magerer, härter, gehemmter, auch im Ausdruck der Köpfe befangener wieder (Abb. 441), während die Gestalten des Ostgiebels (am besten erhalten sind A', G'—K') voller sind und saftigeres Fleisch, lebendigere Bewegungen, ausdrucksvollere Züge aufweisen (Abb. 440). Der Liegende des Westgiebels (N) ist ganz frontal, steif ohne jede Drehung im Körper hingelegt; in dem des Ostgiebels (A') ist diese Drehung bereits in der Hauptsache durchgeführt, eines der ersten Beispiele der Befreiung von der starren Frontalität der älteren Kunst. Ähnliches Bestreben tritt auch in einigen anderen Figuren hervor, die Bewegung gewinnt mehr und mehr völlige Freiheit. Offenbar sind uns zwei Stufen der gleichen Kunst an demselben Tempel nebeneinander erhalten: die Vermutung, daß die fortgeschrittenen Statuen des Ostgiebels Ersatz für eine dem westlichen gleichartige wohl durch umherschweifende Perser 480 beschädigte Gruppe seien, würde nicht nur diese Schwierigkeiten lösen, sondern auch erklären, woher die Reste einer weiteren, dem Westgiebel verwandten, Gruppe und eines dritten Giebelakroterions stammen. Die Entstehung des ganzen Tempels müßte dann einige Zeit vor 480, die des Ostgiebels kurz nachher fallen.

Derselbe Gegensatz wie in den einzelnen Figuren offenbart sich in der Komposition. Früher hielt man beide Giebel für wesentlich gleich komponiert; man glaubte in beiden Giebeln eine einheitlich um einen Gefallenen als Mittelpunkt geordnete Gruppe erkennen zu dürfen, deren beide Hälften, ganz symmetrisch angeordnet, wie Schalen an einer Wage gleich schwebten; die Nachricht von der Gruppe des Onatas (S. 218) konnte in dieser Annahme bestärken. Allein neuere Funde und daran geknüpfte scharfsinnige Untersuchungen ergeben ein ganz abweichendes Bild (Abb. 438 f.). Nur noch in der Mittelfigur, der unsichtbar den Kampf beherrschenden Göttin Athene (G. F') stimmen die beiden Giebel in stark betonter Absichtlichkeit überein. Um sie spielt sich eine Schlacht ab, in angemessener Symmetrie, wenn auch nicht ganz ohne Abwechslung, und in prinzipiell verschiedener Weise erfaßt. Im Westgiebel (Abb. 438) zerfällt jeder der beiden Flügel wiederum in zwei getrennte Gruppen, je einen Kampf um einen Gefallenen nach beliebtem Schema (D—F, H—K), sodann einen gegen das Giebelende hin gerichteten selbständigen Kampf eines Hopliten und des ihn begleitenden Bogenschützen gegen einen Verwundeten (A—C, L—N). So geschickt hier auch die Giebelschräge benutzt ist und so belebt die einzelnen Handlungen gestaltet sind, die Komposition als Ganzes ist nicht zu der Einheit gekommen, wie sie doch die Attiker schon lange als Ziel erkannt und angestrebt hatten (S. 178 f.). Diesen Fortschritt weist der weniger gut erhaltene Ostgiebel in höherem Maße auf (Abb. 439). Obschon auch er zwei getrennte Schlachtbilder bietet, so bildet doch jeder der beiden Flügel eine einzige große zusammenhängende Gruppe, ergänzt durch die einsam in den Ecken liegenden Gefallenen. Die Szene zunächst der Mitte, mit dem zurücksinkenden Gegner (vgl. Abb. 431 a), dem sein Knappe beispringt (C'—E', G'—J'), und der vortrefflich durchgeführte Bogenschütze (Herakles mit dem Löwenhelm K') geben ein ebenso lebendiges und interessantes Bild, wie der Gefallene A' (Abb. 440), eine wahre Prachtgestalt, die durch den Ausdruck stolzen und stillen Leidens Teilnahme erregt. Vieles in der Komposition findet seine nächsten Analogien in der attischen rotfigurigen Malerei dieser Zeit. Den Gegenstand beider Giebelgruppen bilden die Kämpfe der äginetischen Heroen aus Äakos Geschlecht, die, wie Pindar 477 singt, „zweimal die Stadt der Troer im Kampf eroberten, zuerst [Telamon] im Gefolge des Herakles, sodann [Aias und Teukros] mit den Atriden." Die einzelnen Helden lassen sich freilich, mit Ausnahme des Herakles, nicht mehr sicher benennen, der Künstler hat keinen besonders bezeichnet, und die Auflösung des Kampfes in einzelne Gruppen macht für uns die Einzeldeutungen unmöglich, obwohl wir vermuten dürfen, daß einst ebenso wie bei manchen Vasenbildern (vgl. Abb. 346)

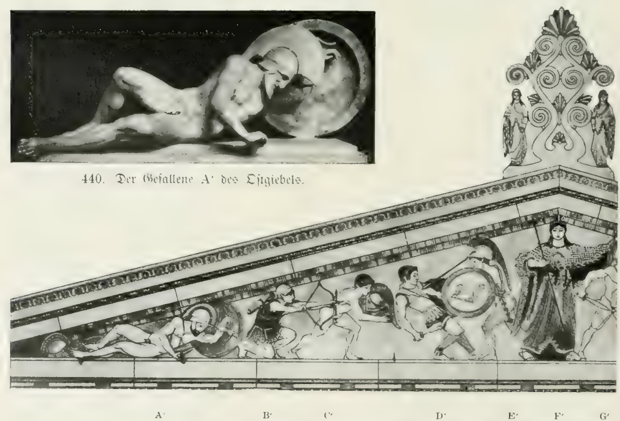


A B C D E F G H

438. Der Westgiebel des Tempels zu Ägina. Aias und Teukros
(Nach der Ergänzung

so auch hier die Namen der Helden, etwa auf dem horizontalen Geison, zu lesen standen und das lokalpatriotische Interesse befriedigten.

Ungefähr gleichzeitig, eher noch etwas älter, ist eine meist viel zu früh angesetzte peloponnesische Giebelkomposition in Olympia, die vom Schatzhause der Megarer. Sie liegt uns nur in sehr zertrümmerten Resten eines Kalksteinreliefs vor; fünf Gruppen aus dem Gigantenkampfe waren so angeordnet, daß der kämpfende Zeus die Mitte einnahm, beiderseits von ihm Athena und Herakles auf ihre gestürzten Gegner eindrangen, in den Ecken Poseidon



440. Der Gefallene A′ des Ostgiebels.

A′ B′ C′ D′ E′ F′ G′

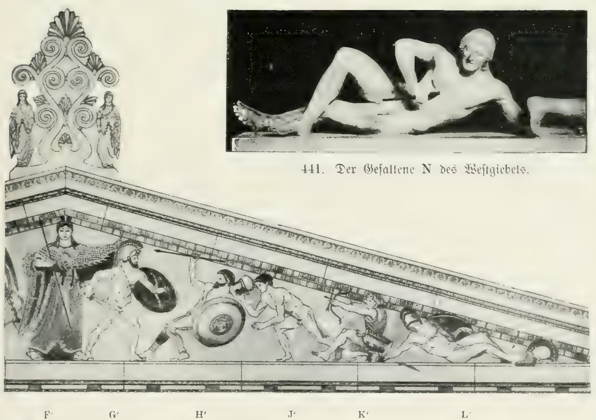
439. Der Ostgiebel des Tempels zu Ägina. Herakles (K′) und Telamon
(Nach der Ergänzung



im Kampfe vor Troja. Marmor. München.
Furtwänglers.)

und Ares in geduckter Stellung je einen in den Ecken liegenden, ihnen zugewendeten Giganten angriffen. Die Gruppen sind geschlossen und reich, schon ganz nach der Art des äginetischen Westgiebels komponiert. Die schlechte Erhaltung läßt aber diese Vorzüge und die Art der Arbeit kaum mehr zur Wirkung kommen.

Attischer Erzguß. Die Geltung der nordpeloponnesischen Kunst blieb nicht auf ihre Heimatstätten beschränkt; die Hauptmeister finden wir alle auch in Athen tätig. Ihr Einfluß macht sich denn auch bei den dortigen Künstlern dieser Übergangszeit deutlich geltend: Erz wurde



441. Der Gefallene N des Westgiebels.

im Kampfe gegen Laomedon. Marmor. München.
Furtwänglers.)



a

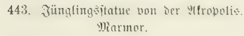


b

442. Gruppe der Tyrannenmörder. Marmor. Neapel. Nach der Ergänzung im Straßburger Museum.

statt des Marmors herrschend, der nackte Mann statt der ionisch bekleideten zierlichen Frau, dorischer Ernst statt ionischer Heiterkeit. Als Beleg dieses Umschwunges können die Statuen der beiden Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton gelten, die bald nach der Vertreibung der Tyrannen in öffentlichem Auftrag Antenor, der Schüler und Vollender ionischer Marmorkunst (S. 204), in Erz gegossen hatte. Höchst wahrscheinlich stimmte diese Gruppe, die Xerxes 480 entführte, in der Komposition mit der späteren überein, die alsbald zum Ersatz für sie geschaffen ward (Abb. 442). Es ist nicht bloß das erste Beispiel eines politischen Denkmals, sondern auch die erste geschlossene Freigruppe, die wir kennen. Den Stil dieses Werkes des Antenor mögen wir uns nach den Metopen des delphischen Schatzhauses (Abb. 431) vorstellen. Von der jüngeren Gruppe, welche Kritios und Nesiotes 477 schufen, haben wir bessere Anschauung durch eine plastische Kopie in Neapel (Abb. 442) und andere Nachbildungen. Hier scheint der Einfluß der peloponnesischen Erzkünstler deutlich. Eng zusammengeschlossen stürmen die beiden Freunde nebeneinander vorwärts, Harmodios kräftig mit dem Schwert ausholend, Aristogeiton mit vorgehaltenem Mantel und stoßbereitem Schwert. Die heftige Bewegung erscheint mit Kraft und Freiheit wiedergegeben. Meisterhaft gelungen ist die schwierige Aufgabe, zwei in gemeinsamer Handlung begriffene Personen zu einer einheitlichen, sowohl von





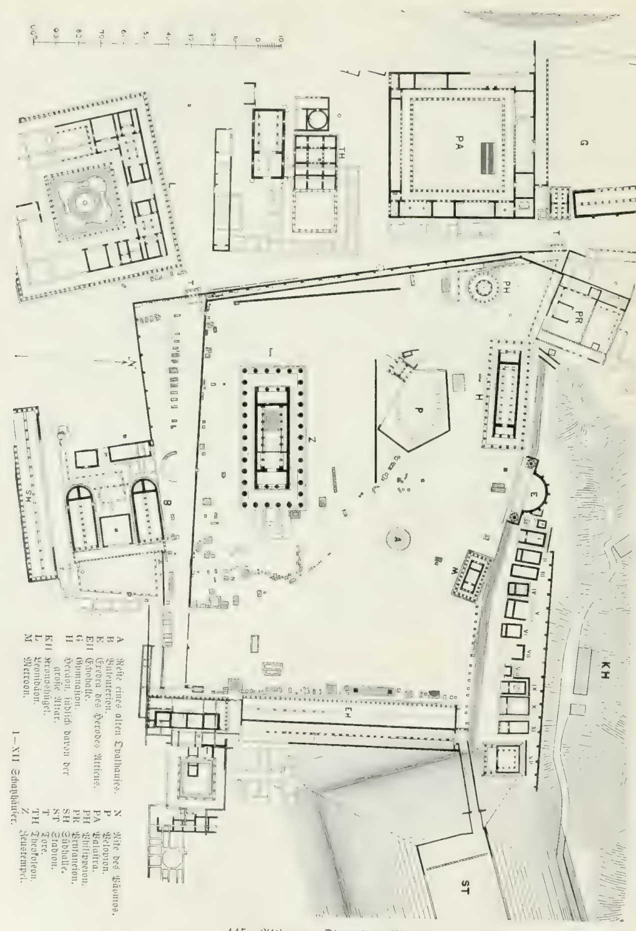
443. Jünglingsstatue von der Akropolis. Marmor.



444. Waffenläufer Tux. Erzstatuette. Tübingen.

vorn wie von den Seiten gleich übersichtlichen und wirksamen Gruppe zu verbinden. In der Vorderansicht (a) macht sich vielleicht zum erstenmal die Tiefendimension geltend. Der gleichen Schule entstammt eine frische Jünglingsstatue von der Akropolis (Abb. 443). Neben Kritios und Nesiotes, deren Waffenläufer Epicharinos durch eine Erzstatuette zu Tübingen (Abb. 444) veranschaulicht werden kann, wandelte wohl auch **Hegias**, der Lehrer des Phidias, den man als ebenbürtigen Vertreter altattischer Plastik mit Hageladas und Onatas zusammenstellte, auf ähnlichen Wegen eines noch herben, aber gereiften Archaismus; Knaben auf Rennpferden werden von ihm genannt, daneben Götterbilder (S. 237). Manche attische Einzelwerke aus dieser Zeit sind uns erhalten (Jünglingskopf, Erzkopf von der Akropolis), in denen der dorische Einfluß unverkennbar, dabei aber doch der attische Charakter nicht minder deutlich ausgeprägt ist.

Die Generation nach den Perserkriegen. In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts steigt die hellenische Kunst rasch zum Gipfel der Vollendung empor. Der Kampf mit den Persern hatte alle Kräfte angespannt; der glorreiche Sieg erhöhte das Lebensgefühl und ließ das Dasein doppelt wertvoll und des reichsten Schmuckes würdig erscheinen. Überall entstanden neue große Tempel, teils an Stelle der von den Persern zerstörten, die wiederherzustellen religiöse Pflicht war, teils Neubauten als Ausdruck des Triumphgefühls. Für Maler und Bildhauer gewannen die homerischen Kämpfe eine neue Bedeutung: sie schwebten der Phantasie der Künstler wie der Dichter als das mythische Vorbild der eigenen Kämpfe gegen die Orientalen vor. Die Götter selbst hatten sich mächtig und gnädig erwiesen. Eine ernste religiöse Weihe durchdrang die Empfindung des Volkes (die Mysterien standen im höchsten Ansehen) und ließ auch die Kunst gern den Göttern dienen. Diese werden jetzt in erhabener Schönheit und Kraft strahlend geschaut, alle Mittel, über die die Kunst zu gebieten gelernt hat, werden auf ihre Bilder übertragen, die Bilder selbst in der Größe so gesteigert, daß die Tempel kaum für sie auszureichen scheinen. Der vergleichende Blick auf die gleichzeitig aufblühende dramatische Poesie hilft wesent-



445. Altis von Olympia. Plan.

lich den Charakter der griechischen Kunst dieser Zeit erkennen. Wie in allen anderen Kreisen des geistigen Lebens, wie in dem Bereiche der politischen Welt, so tritt auch für das künstlerische Schaffen Athen in den Vordergrund, jedoch erst allmählich, indem es zunächst anderen Orten den Vortritt läßt. Denn in Athen selbst waren vorher noch andere praktische Aufgaben zu lösen, die alle Mittel des Staates in Anspruch nahmen.

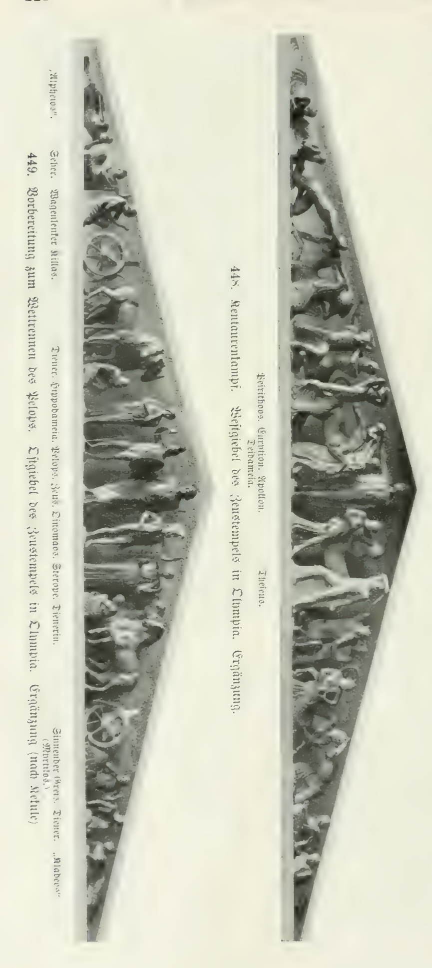


446. Atlas bringt Herakles die Hesperidenäpfel.
Metope vom Zeustempel zu Olympia.

Olympia. Im Mittelpunkte der künstlerischen Tätigkeit steht zunächst Olympia, einmal durch den Bau seines Zeustempels, dessen Skulpturen den Charakter dieser Zeit besonders deutlich widerspiegeln, sodann durch die Menge der Weihgeschenke und Siegesbilder. Der gewaltige politische Aufschwung brachte auch der Altis ihren künstlerischen Abschluß (Abb. 445). Zu dem alten Heräon (H), dem umfriedigten Pelopsbezirk (P), der Terrasse der Schatzhäuser im Norden und dem Buleuterion (B) im Süden trat nunmehr der Zeustempel (Z), schon durch die Kolossalität seiner Verhältnisse von mächtiger Wirkung. Er bildete die Krone aller olympischen Bauten: aus Poros, d. h. in diesem Falle einem einheimischen muschelreichen Sinterkalkstein, errichtet und an allen sichtbaren Teilen mit feinstem weißen Stuck überzogen, spätestens gegen das Jahr 457 v. Chr. vollendet. Als Baumeister wird Libon von Elis genannt. Im Grundrisse gleicht der Zeustempel dem Tempel von Pästum (Abb. 415), nur daß er bloß 13 Säulen auf der Langseite hat, und zwar mit je 20 Furchen; in beiden Beziehungen befolgt der Tempel den Kanon. Die Seitenschiffe sind noch sehr schmal. Spuren einer Querteilung des Mittelschiffes durch Gitter hängen mit dem späteren Zeuskolosse (S. 265) zusammen, auf dessen übermächtige Größe der Tempel nicht von vornherein berechnet war. Reicher bildnerischer Schmuck in den Giebelfeldern und oberhalb des Giebels, sowie in den zweimal sechs Metopen der beiden Vorhallen (die äußeren Metopen waren glatt und konnten deshalb später die von Mummius geweihten Schilde auf-



447. Herakles und der Stier.
Metope vom Zeustempel zu Olympia.



Peirithoos. Eurytion. Apollon. Theseus.
Deidameia.

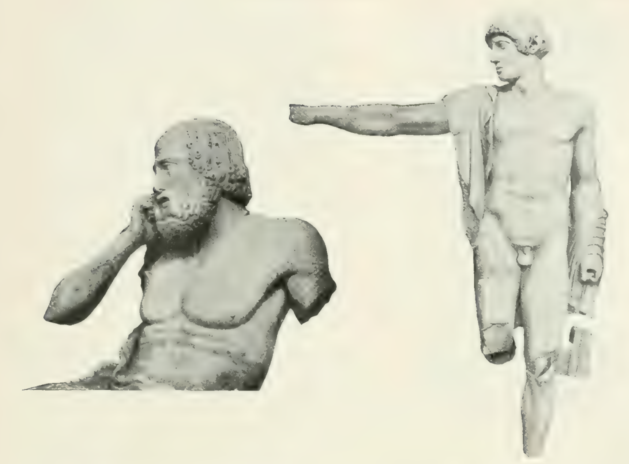
448. Kentaurenkampf. Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Ergänzung.

„Alpheios". Seher. Wagenlenker Killas. Diener. Hippodameia. Pelops. Zeus. Oinomaos. Sterope. Dienerin. Sinnender Greis. Diener. „Kladeos".
(Myrtilos.)

449. Vorbereitung zum Wettrennen des Pelops. Ostgiebel des Zeustempels in Olympia. Ergänzung (nach Kekule)

nehmen) erhöhte die Wirkung des Baues, der die ganze Altis in ähnlicher Weise beherrschte wie der Parthenon die Burg von Athen. Wäre der Tempel besser erhalten, so würde er als Muster dorischer Strenge und Wucht den Tempel von Pästum noch übertreffen.

Die Skulpturen des Tempels bieten das Bild einer geschlossenen einheitlichen Kunstweise: zwischen Metopen- und **Giebelgruppen besteht keine** Verschiedenheit. Die großen Metopenreliefs, ohne Zweifel schon während des Baues **eingefügt, schildern die zwölf** Taten des Herakles. Eine der besterhaltenen Metopen (Abb. 446) führt uns den **Helden vor**, wie er sich von Atlas die **Äpfel der Hesperiden reichen läßt,** während er selbst auf dem Nacken das Himmelsgewölbe trägt (sichtbar ist nur das Tragkissen); eine sehr einfache Athena steht hinter Herakles, bemüht, ihm die schwere Last zu erleichtern: es ist der schlichte Ausdruck des Zutrauens in die Macht der hülfreichen Gottheit. An der sitzenden Athena, welche auf die stymphalischen Vögel in der Hand des Helden hinabblickt, **hat man mit Recht neben dem Ländlich-kräftigen die** naive Grazie empfunden, so stark sogar, daß man die Göttlichkeit der Gestalt deshalb leugnete. Ein Muster des Stiles **bietet die Stiermetope (Abb. 447), in der der Widerstreit der Kräfte durch die sich kreuzenden** Diagonalen der Kämpfenden zu überaus klarem Ausdruck ge-



451. Wagenlenker Myrtilos (Oberkörper) vom Ostgiebel des Zeustempels in Olympia.

450. Apollon vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia.

kommen ist; die Wiedergabe der Drehung des Körpers ist beachtenswert. Die Darstellung der kräftigen männlichen Körper, mehr fleischig als muskulös, ist überhaupt trefflich gelungen; die Behandlung der Gewänder ist schlicht und wahrhaftig, bleibt nur etwas äußerlich, wie denn auch die Köpfe, bei edler Schönheit der Formen, noch das volle pulsierende Leben vermissen lassen.

Hinsichtlich der beiden Giebelgruppen entsteht eine eigentümliche Schwierigkeit dadurch, daß uns Pausanias die Namen ihrer angeblichen Schöpfer angibt. Von Alkamenes, dem Schüler des Phidias, würde danach der Schmuck des Westgiebels (Abb. 448) stammen, die Darstellung des Kampfes zwischen Lapithen und Kentauren; jedoch stimmt dazu weder die Zeit noch die Kunstart jenes Meisters, soweit wir sie aus anderen Werken erschließen können. Die Mitte des Giebels nimmt die Kolossalfigur Apollons ein (Abb. 450). Zu beiden Seiten dieser völlig ruhigen Gestalt, die nur die Rechte gebietend ausstreckt, wogt der heftigste Kampf. Kentauren haben die Braut des Peirithoos und andere zur Hochzeit versammelte Frauen, auch einen Knaben ergriffen und denken sie als Beute wegzuschleppen. Mit den als Waffen ergriffenen Geräten des Opfers eilen die Lapithen, voran Peirithoos und Theseus, zur Hülfe herbei, schwingen das Beil oder stoßen mit dem Opfermesser zu, oder suchen waffenlos den Gegner durch Umklammerungen zu erwürgen. Jederseits bilden sich so drei Einzelgruppen; sie sind zum Teil nur halb ausgeführt, während die fehlende hintere Hälfte von der nächsten Gruppe verdeckt wird. Aus den Ecken schauen Weiber dem Kampfe zu, angstvoll am Boden liegend.

Als Schöpfer des Ostgiebels (Abb. 449) wird von Pausanias infolge eines noch nachweislichen Mißverständnisses Päonios aus Mende in der Chalkidike genannt, den wir aus



452. Wettläuferin. Marmor. Vatikan.

einer anderen seiner Schöpfungen (Abb. 559) kennen lernen werden: Päonios hatte die Nike geschaffen, die als Akroterion den Tempel krönte. Der Giebel schilderte das mythische Vorbild der olympischen Spiele, das bevorstehende Wettrennen zwischen Pelops und Oinomaos. Zwischen den beiden Wettkämpfern steht in voller Ruhe, als Richter, allen unsichtbar und alle überragend, Zeus. Oinomaos, der Landesherr, der die Rechte stolz in die Seite stemmt, und der bescheiden niederblickende Fremdling Pelops werden von Frauen begleitet: dort steht Oinomaos' Gemahlin Sterope, hier seine Tochter Hippodameia, der Preis des Sieges. Es folgen die Viergespanne der Fürsten mit ihren Wagenlenkern und mit Dienern, die auf der Seite des Oinomaos noch in Ruhe verharren und zum Teil besorgt dem drohenden Ausgange des Kampfes entgegensehen (Abb. 451), während auf der Seite des Pelops wirkliche Tätigkeit herrscht, und der freudig nach glücklichen Vogelzeichen ausschauende Seher hinter dem Gespann den Ausgang des Wettkampfes ahnen läßt. Die Ecken des Giebels füllen zwei liegende Männer aus, nach einer antiken Erklärung die Flußgötter Alpheios und Kladeos, richtiger als untätige Knechte anzusehen.

Beide Giebelgruppen zerfallen, wie in Ägina, in zwei durch die in der Mitte stehende Gottheit getrennte Flügel. Während im Westgiebel auch hier die Einzelgruppe herrscht, ist im Ostgiebel das Ganze besser zu einer einheitlichen Handlung zusammengefaßt (einige Grundzüge der Komposition waren schon durch einen delphischen Giebel, S. 197, vorbereitet). Wenn die Giebel eine altertümlich wirkende Feierlichkeit (im Osten) neben einer ungebundenen Wildheit (im Westen) aufweisen, so ist dieser Unterschied im Gegenstande begründet: dort drückende Schwüle vor der Entscheidung, hier die Wut hitzigen Kampfes. Aber der Stil und die Ausführung sind völlig gleich. Schon äußerlich betrachtet erscheint, im Gegensatz gegen die Ägineten, die plastische Durchbildung aller Gestalten nur soweit gefördert, wie es der dekorative Zweck erheischte, der noch durch Färbung unterstützt war; die Rückseiten sind roh gelassen. In beiden Giebeln herrscht die gleiche naive Naturbeobachtung, welche die Wahrheit über die Schönheit stellt, die gleiche frische Unbefangenheit in der Auswahl der Motive ohne Scheu vor unheroischer Natürlichkeit, die gleiche Darstellung des Körpers, welche weniger auf Betonung des organischen Baues (wie bei den Ägineten) als auf kräftige Erscheinung im ganzen ausgeht; nirgendwo verstiegenes Pathos, überall offener Blick für die Wirklichkeit; in den Köpfen ein großer Reichtum individuellen Ausdrucks. Diese Einheitlichkeit der ganzen Kunstauffassung, wobei sich Erfindung und Ausführung kaum voneinander trennen lassen, spricht für einen einzigen Künstler als Erfinder des gesamten plastischen Schmuckes. Welcher Schule freilich die Skulpturen entstammen, darüber herrscht noch Streit: die von Ionien abhängige, auf malerische Wirkung abzielende nordgriechische Richtung, Argos, der griechische Westen, die kunstreiche ionische Insel Paros, haben sich nach und nach gemeldet. Der Gedanke an eine einheimische Kunstschule findet die Schwierigkeit, daß wir von einer solchen trotz des elischen Bildhauers Kalon sonst nichts hören. Daß der Baumeister des Tempels aus Elis stammte, ist schon bemerkt.

Jedenfalls finden wir in verschiedenen Schulen dieser Zeit mit Olympia verwandte Züge;



453. Grabrelief. Marmor. Vatikan. (Studniczka.)



454. Eros Soranzo. Marmor. Petersburg.

so hat man die strenge, schlichte Gewandbehandlung der ohne Wahrscheinlichkeit als Vesta gedeuteten zeptertragenden Göttin Giustiniani (jetzt Torlonia) nicht ohne Grund mit der Sterope des olympischen Ostgiebels verglichen. Die Strenge des archaischen Stiles erscheint hier zu würdigem Ernste gemildert, das Künstliche z. B. in der Haartracht dem natürlich Anmutigen genähert; über die ganze Gestalt verbreitet sich ein Zug des Feierlichen und Gemessenen. Die nahe Verwandtschaft aber, in der sie andrerseits zu dem Apollon Choiseul (Abb. 472) steht, zeigt, daß hier von Identität der Schule nicht geredet werden darf. Die ehernen Frauengestalten aus Herculaneum und ähnliche Peplosfiguren, die man wohl verglichen hat, gehören dagegen selbst oder wenigstens in ihren Vorbildern nach Argos (oben S. 220).

Die naive Frische, die den peloponnesischen Bildwerken eigen ist, zeigt sich bei ähnlicher Formensprache in einer Anzahl etwas jüngerer Werke, deren Ursprung mit Wahrscheinlichkeit ebenfalls im Peloponnes gesucht wird. Das gilt von der überaus reizvollen vatikanischen Wettläuferin, die soeben im Ablauf begriffen ist, und nach ihrer eigenartigen Tracht mit Zuversicht auf die Wettläufe des olympischen Herafestes zurückgeführt werden darf (Abb. 452); der neueren Deutung auf eine Tänzerin widerspricht entschieden die Palme am Baumstamm, welche die Statue als die einer Siegerin sichert. Oft wiederholt ist die sogenannte Penelope desselben Museums, ursprünglich für Relief komponiert, aber auch in Statuen wiederholt, eine beliebte Grabfigur mit feinen Zügen gehaltener Trauer (Abb. 453). Die Wettläuferin findet ein schönes Gegenstück in einer Erosstatue zu Petersburg (Abb. 454). Der noch ungeschorene Jüngling, einst mit großen Flügeln ausgestattet, bietet mit seinem emporgerichteten Blicke das echte Bild eines dorischen Eros, weit entfernt von dem späteren Flügelknaben; vermutlich lag ein Zweig oder eine Binde in seiner Linken. Die Wendung des Kopfes nach der Seite, die in vielen Statuen dieser Übergangszeit wiederkehrt, bedeutet eine Milderung und

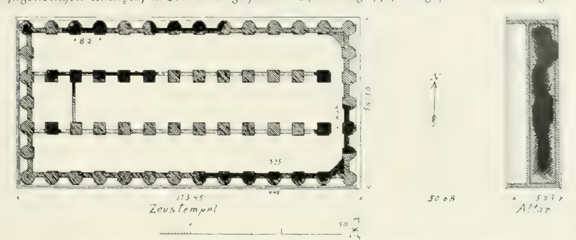


455. Wagenlenker aus Delphi. Erz.

Belebung der sonst noch festgehaltenen Frontalität. Viel populärer ist der kapitolinische Dornauszieher, wenn wirklich dieser Zeit angehörig, nicht ein beziehungsloses Genrebild, sondern etwa ein junger Läufer, der ungeachtet einer Verletzung den Sieg im Wettlauf errungen hat, nun aber ganz darin vertieft ist, den lästigen Dorn zu entfernen. In der rücksichtslosen Mißachtung des formal unschönen Winkels, den die beiden Unterschenkel bilden, könnte man wieder eine Unbefangenheit in der Wiedergabe des Motivs erkennen, die an Olympia erinnert. Aber den altertümlichen Zügen in Gesicht und Haartracht steht eine merkwürdig lebenstreue Wiedergabe der abgespannten Brustmuskeln gegenüber, die an lysippische Bildungen erinnert; auch die nicht bloß auf eine Ansicht berechnete, ja ganz räumlich frei empfundene Komposition scheint so früher Ansetzung zu widersprechen, und da die gleiche Erfindung uns auch aus hellenistischer Zeit erhalten ist, in welcher eben eine solche als echte Rundfigur allseitig entwickelte Gestalt viel verständlicher ist, so hat sich immer wieder die Vermutung erhoben, daß wir im kapitolinischen Dornauszieher nicht die älteste und echte Gestalt des Werkes besitzen, sondern eine in frührömischer Zeit mit feinem Geschmack ausgeführte Rückübertragung in einen früheren, strengeren Stil.

Die Altis in Olympia erhielt in dieser Zeit, ebenso wie der delphische Tempelbezirk, ihr charakteristisches Gepräge durch die Menge eherner Siegerstatuen, die neben anderen Weihgeschenken die Tempel umdrängten. Allen voran standen die Künstler von Argos und Ägina, von denen Hageladas, Aristomedon, Glaukos und Dionysios und andrerseits Onatas, Glaukias, Simon, Theopropos genannt seien. Den Peloponnesiern gesellten sich der Attiker Myron und der Böoter (?) Kalamis, ferner Pythagoras von Rhegion und einzelne andere Meister des Westens zu; im ganzen aber wandten sich auch die vornehmen Sieger Siziliens und Großgriechenlands zumeist an die peloponnesischen Meister, um ihre Siege verherrlichen zu lassen. Hier sucht man deshalb auch den Schöpfer des in Delphi gefundenen ehernen Wagenlenkers (Abb. 455). Er gehörte zu einem Viergespann, das nach der zugehörigen Inschrift von Polyzalos, einem Bruder der syrakusischen Tyrannen Gelon und Hieron, als Herrscher von Gela, also wohl 474 zum Dank für seinen Wagensieg geweiht wurde; ein Viergespann Gelons in Olympia (vgl. Abb. 464) war ein Werk des Ägineten Glaukias, eines des Hieron war unter Beteiligung des Kalamis vom Ägineten Onatas gearbeitet; so werden die Vermutungen über den Urheber der erhaltenen Statue vom Weihgeschenk des Polyzalos wenigstens in eine bestimmte

Richtung gelenkt. Andere haben an Pythagoras gedacht, doch fehlt jeder Beweis. Die Statue ist ein ausgezeichnetes Originalwerk. Die langen Falten des Wagenlentergewandes waren einst vom Wagenkasten teilweise verdeckt, so daß der Oberkörper und der scharf aufmerkende Blick des jugendlichen Antlitzes, in dem alles gehaltene Spannung ist, zu ungestörterer Geltung kamen.



456. Der Zeustempel in Akragas mit seinem Altar. (Koldewey-Puchstein.

457. Vom Zeustempel in Akragas, Herstellung. Koldewey-Puchstein.

Herakles und Amazone. Zeus und Hera. Artemis und Aktaion. Athena und Gigant.

458. Metopen vom Heräon in Selinunt. Kalkstein und Marmor. Palermo.

Großgriechenland und Sizilien. Pythagoras. Das Hochgefühl dieser großen Zeit findet in Sizilien seinen bezeichnendsten Ausdruck in dem Beginne des Kolossaltempels des olympischen Zeus in Akragas (Abb. 456 f.), einer üppigen Stadt, in der beispielsweise der Palast des Gellias (oder Tellias) Gelaß für fünfhundert Reiter und in den Felsen gearbeitete Behälter für mehrere tausend Hektoliter Wein bot. Der Zeustempel ward bald nach dem großen Sieg über die Karthager bei Himera (480) von Theron begonnen und augenscheinlich mit Hülfe der karthagischen Gefangenen erbaut. Die übermäßigen Verhältnisse (über 100 m Länge) und das geringe Material führten dazu, statt der offenen Säulenhalle eine geschlossene Wand herzustellen, aus der nach außen mächtige Halbsäulen, nach innen Pilaster vorsprangen; das Basisprofil der Wand umzieht auch die Halbsäulen (Abb. 457). Der untere Teil der Wand ist (ähnlich wie am selinuntischen Tempel F, S. 159) als etwas vorspringende Schranke behandelt, auf deren Brüstung Atlanten und Karyatiden von 7⅔ m Höhe das Epistyl unterstützten (vgl. S. 146). Auch das Tempelhaus weicht in seiner geschlossenen Anlage mit starken Pfeilern von allem Üblichen ab. Der sehr große Altar nimmt die ganze Breite des Tempels ein. Der Tempel war schon bis zu den Giebeln (Gigantenkampf und Einnahme Trojas) gediehen, ist aber dann, wie so manche seiner sizilischen Genossen (z. B. der selinuntische Apollotempel, Abb. 383), unfertig und ohne Dach geblieben; die Erfolge der Karthager am Ende des Jahrhunderts brachten auch Akragas zu Fall (406).

Bedeutender als die Atlanten von Akragas zeugen für die sizilische Plastik dieser Periode vier Metopen des Heräon von Selinunt (E, S. 207). Sie sind in Kalkstein ausgeführt, aber die nackten Teile der weiblichen Figuren in Marmor angestückt, so daß der Stein hier ohne Farbe bleiben konnte, dann das Übrige bemalt (Abb. 458). In einfachster, zum Teil naiver Weise, die bisweilen an Olympia erinnert (z. B. Zeus, Heras Schönheit bewundernd), werden uns die Vorgänge deutlich vorgeführt; hie und da findet sich noch ein Anklang an Archaisches, aber doch stellen die Reliefs die letzte Stufe in der Entwicklung der selinuntischen Plastik dar, auf der sie von der attischen Kunst (Kritios und Nesiotes) beeinflußt erscheint.

Aus Unteritalien, wo die vornehmen Geschlechter mit den sizilischen in gymnastischem und Rossesport wetteiferten, werden uns auch bestimmte Künstler genannt. Namentlich in **Rhegion**, an der festländischen Seite der Meerenge, ward sowohl die Malerei (Sillax) wie die Erzarbeit (**Klearchos**, S. 184) geübt. Nach Rhegion weist auch der berühmteste Name des Westens, der des **Pythagoras**, der gleich seinem älteren Namensvetter, dem Philosophen, von der ionischen Insel Samos stammte und nach den damals außerordentlich blühenden Küsten Unteritaliens ausgewandert war. In Rhegion fand er seine neue Heimat und seinen Lehrer Klearchos, aber sein Wirkungskreis (seine Daten reichen etwa von 480 bis nach 452) erstreckte sich keineswegs bloß über Großgriechenland und Sizilien, sondern er wetteiferte mit den berühmtesten Erzgießern seiner Zeit in Siegerstatuen für Olympia und Delphi; er erhielt Bestellungen von allen Seiten, aus dem Westen, dem Peloponnes, Kyrene, und stellte Sieger in allen Kampfarten dar, Läufer, Ringer, Faustkämpfer, auch ein Viergespann. Besonderen Ruhm erwarb neben seinen Statuen des Faustkämpfers Euthymos (472) und des Ringers Leontiskos (452) ein noch vortrefflicherer Pankratiast in Delphi; wir dürfen ihn uns in der für diese Verbindung von Ring- und Faustkampf typischen Stellung denken, die ein attischer Grabstein veranschaulicht (Abb. 459). Die Spannung in dem ganzen Bewegungsmotive, das tastende Vorstrecken der Arme und des linken Fußes erinnern lebhaft an den verwundeten Philoktet desselben Künstlers in Syrakus, dessen Schmerzen so packend dargestellt waren, daß der Beschauer sie selbst zu fühlen glaubte (Abb. 460). Auch der bogenschießende Apollon im Kampfe gegen den Drachen Python, den Pythagoras für Kroton arbeitete, wird eine solche künftige Bewegung schon in der momentanen Ruhe gezeigt haben; eine Nachwirkung vermutet man auf Münzen von Kroton (Abb. 461, der Dreifuß ist dortiges Münzbild und gehört keinesfalls zur Komposition des Pythagoras). Eben in diesen lebensvollen und zusammengefaßten Motiven, die ihn seinem Zeitgenossen und Nebenbuhler Myron (S. 238) nahe rücken, bewährte Pythagoras sein Streben nach Rhythmus, den die Kunstkritiker als ihm eigentümlich hervorhoben. Pythagoras brach mit der bisher herrschen-



459. Grabstein des Pankratiasten Agakles. Marmor. Athen.

den „Frontalität" (S. 166); vermutlich beschäftigte auch ihn, wie Myron, das Problem, die zufolge von Bewegung und Drehung des Körpers sich verschiebenden Flächen (Leib, Brust usw.) in richtiger Darstellung zu bringen. Gegenüber den älteren, meist ruhig dastehenden Gestalten wußte er, wie obige Beispiele zeigen, ein bestimmtes Bewegungsmotiv von seinem Ausgangspunkt an konsequent zu entwickeln und in seiner extremsten, momentanen Ruhestellung, die sofort wieder in Bewegung übergehen muß, fruchtbar zu erfassen und darzustellen; das geschah ohne Zweifel auch in seinem Perseus, von dem vielleicht der Kopf erhalten ist, und



460. Philoktet. a) Italischer Ringstein. Berlin. b) Skarabäoid. Louvre.

461. Apollon als Pythontöter. Münze von Kroton.

462. Münze von Sybaris.

463. Münze von Naxos, Sizilien.

464. Damareteion von Syrakus.

in seiner Gruppe des Eteokles und Polyneikes, die einander ermordeten. Man rühmte Pythagoras aber auch wegen seiner Proportionen, in denen er selbst Polyklet (S. 280ff.) nicht nachstand. Endlich war er wegen seiner scharfen anatomischen Durchbildung, der Wiedergabe von Muskeln und Adern, auch des Haares, geschätzt, Züge, welche auch bei anderen Meistern dieser Übergangszeit wiederkehren, aber, wie es scheint, von den Kunstgelehrten bei ihm zuerst beobachtet wurden. Leider fehlt noch der sichere Nachweis einer Statue, welche uns von diesem bahnbrechenden Meister ein auch im einzelnen greifbares Bild darböte; seine Europa auf dem Stier, eine hochberühmte Erzgruppe in Tarent, wirkt anscheinend noch in mancherlei Nachbildungen nach.

Eine bedeutende Stelle nimmt der griechische Westen schon in dieser Zeit in der Münzprägung ein. Ältere Münzen wie die nummi incusi von Sybaris (zerstört 510, Abb. 462) zeigen bei kräftiger Prägung auf der Rückseite das Bild der Vorderseite vertieft (oft mit abweichender Darstellung). Silbermünzen vom sizilischen Naxos (Abb. 463) vereinigen die derbkräftigen sinnlichen Züge des Dionysos und das scharf gezeichnete Bild eines am Boden sitzenden Silen mit Becher. Feinerer Sinn spricht aus der syrakusischen Münze (Abb. 464), die vorne die reizvoll archaischen Züge der bekränzten Siegesgöttin von Delphinen umgeben zeigt, während die Rückseite auf einen olympischen Sieg Gelons von 488 hinweist. Die ungewöhnlich große Münze (Damareteion, nach Gelons Gattin benannt, 10 Drachmen) verherrlicht den Sieg von Himera (480, S. 234).

Athen. Kalamis. Im nördlichen Griechenland stand Athen im Mittelpunkt. Die Stadt ward nach der gründlichen Zerstörung durch die Perser (480) in Eile nach dem alten Plane wieder aufgebaut, mit engen und krummen Straßen und mit schmucklosen Häusern. Die nächsten Jahrzehnte nahmen die Kräfte und Mittel des Staates so stark für Befestigungsbauten und für die Flotte in Anspruch, daß für künstlerische Betätigung wenig Raum blieb. Erst allmählich begannen die Bemühungen Kimons und seiner Freunde um die Ausschmückung der Stadt. Der Markt ward mit Hallen und stattlicheren Gebäuden umgeben, dazu mit Platanen bepflanzt und draußen vor dem Haupttore, dem Dipylon, der Park der Akademie angelegt; manche Heiligtümer, wie das Anakeion (Tempel der Dioskuren), wurden wiederhergestellt, andere neu gegründet, z. B. der Tempel der Artemis Eukleia zu Ehren der marathonischen Schlacht und das Theseion, der Bezirk zur Aufnahme der 475 von Skyros herübergeholten Gebeine des neuen Nationalheros Theseus. Alle diese Plätze und Bauten erhielten auch ihren künstlerischen Schmuck. Eine Ehrenpflicht des Staates war es, die von den Persern entführten Standbilder der Tyrannenmörder über dem Markte alsbald (477) durch eine neue Gruppe von Kritios und Nesiotes zu ersetzen (S. 224). Der gleich ihnen schon vor dem Persereinfall tätige Hegias (S. 225) wird als Meister von Götterbildern genannt, die vielleicht in diesen neu erstehenden Tempeln Verwendung fanden. Unter Kimon begann auch Hegias' großer Schüler Phidias seine Tätigkeit: wahrscheinlich entstand schon damals, außer einer großen marathonischen Gruppe in Delphi, die aus persischer Beute errichtete eherne Kolossalstatue Athenas auf der Akropolis, die sogenannte Promachos (S. 250). Dagegen ist es mehr als zweifelhaft, ob wir für diese Zeit auch einen älteren Künstler Alkamenes annehmen dürfen; der etwas altertümliche Charakter der mit seinem Namen überlieferten Herme, deren Urbild man auf der Akropolis vermutet, erklärt sich aus dem Gegenstand und hindert nicht, sie dem bekannten Schüler des Phidias zuzuschreiben (vgl. S. 273). Bei seiner dreileibigen Hekate (Abb. 525) muß noch größerer Vorbehalt gemacht werden. Unter den Hauptvertretern der Übergangszeit verdienen neben Pythagoras zwei Meister hervorgehoben zu werden, die freilich durchaus nicht ausschließlich für Athen tätig waren, **Kalamis und Myron.**

Kalamis war vielleicht ein Böoter. Mehrere Künstler aus Theben werden in dieser Zeit genannt (Askaros, Aristomedes und Sokrates, Pythodoros), aber Kalamis übertraf sie alle an Bedeutung und Ansehen; seine Aufträge erhielt er von Syrakus und Akragas bis nach Apollonia am Pontos, von Athen und Böotien, aus dem Peloponnes. Sein Lieblingsmaterial war Erz, vereinzelt arbeitete er auch in Marmor und Goldelfenbein. Bei den antiken Kunstkritikern nahm er stilistisch eine Mittelstufe ein zwischen Kanachos, Kallon, Hegias und andrerseits Myron; seine Erzstatuen galten für minder herbe als die der erstgenannten Künstler, für nicht so flüssig wie die myronischen. Er wurzelte noch in der älteren Kunst, obschon seine Tätigkeit sich weit in die perikleische Zeit hinein erstreckte; auf einen Schulzusammenhang

mit Agna scheinen seine zwei Rennpferde mit jugendlichen Reitern hinzuweisen, die ein von Onatas (S. 232) um 466 für Olympia gearbeitetes Viergespann Hierons beiderseits begleiteten. Wegen seiner lebensvollen Rossedarstellungen genoß Kalamis besonderen Ruhm; bei einem seiner Viergespanne soll der große Praxiteles nachträglich den Lenker gefertigt haben. Die Motivierung, dieser habe die minder gelungene menschliche Gestalt ersetzt, um die Wirkung der ausgezeichneten Tierbilder zu heben, ist nicht unzweifelhaft; der Schluß, den man aber hieraus auf einen älteren, Kalamis gleichzeitigen Künstler Praxiteles gezogen hat, widerspricht der Überlieferung. Hauptsächlich war Kalamis als Götterbildner tätig, und zwar bevorzugte er die Götterjugend; mit Ausnahme eines Zeus Ammon, den er für seinen Landsmann Pindar schuf, sind alle seine Götter jugendlich. Ein technisches Meisterstück war ein ungefähr 13 m hoher Apollon von wahrscheinlich vergoldetem Erz, für Apollonia am Pontos gearbeitet, der aber erst in Rom, wohin ihn Lucullus 72 entführte, berühmt ward; Münzen zeigen ihn in ruhigem Stand, den Kopf nach der Seite des Standbeins gewandt, mit einem Lorbeerstab in der Rechten und dem Bogen in der Linken. Ein anderer Apollon, dem nach der Pest der Name Alexikakos (Übelabwehrer) beigelegt ward, schmückte den athenischen Markt. Ein Hermes mit dem Widder auf der Schulter in der böotischen Landstadt Tanagra verjüngte das alte Motiv des guten Hirten (vgl. Abb. 377), ein bekleideter Dionysos ebenda, mit Becher und Thyrsos, näherte sich dem Stande polykletischer Statuen (Abb. 465). Zu diesen jugendlichen Bildungen gehörte auch die Schar betender Knaben, die, auf der Altismauer in Olympia stehend, einen Sieg der Akragantiner verherrlichte. Das dritte Stoffgebiet, in dem Kalamis Ruhm erwarb, waren weibliche Darstellungen. Eine hochgepriesene Alkmene und in Delphi eine Hermione, berühmte Heroinen, eine flügellose Nike in Olympia, eine Aphrodite, von Kimons Schwager Kallias geweiht, auf der athenischen Burg werden genannt; die vielfach mit letzterer identifizierte „Sosandra", der besonderes Lob gezollt wird, wurde neuerdings einem jüngeren Kalamis des 4. Jahrhunderts (s. u.) zugeschrieben. Leider ist noch kein erhaltenes Werk mit genügender Sicherheit auf Kalamis zurückgeführt, um uns von seinem Stil eine deutliche Vorstellung zu geben; bei seinen Heroinen hat man an die „Penelope" (Abb. 453) erinnert. Er liebte im Gegensatz zu Pythagoras und Myron ruhige Motive; wo er an alte Typen anknüpfte, scheint er sie durch Unterscheidung von Stand- und Spielbein und entsprechende Ausgestaltung belebt zu haben. Keine Großartigkeit, sondern Anmut wird ihm nachgerühmt, die sich zumal in den Frauenbildern zeigen mochte; dazu eine Feinheit, die wohl besonders die Ausführung anging. Es waren vielleicht keine neuen Bahnen, die Kalamis wies, sondern eine letzte Vervollkommnung archaischer Kunst.



465. Dionysos. Münze von Tanagra.

Myron. Viel bedeutender als Kalamis, ein wahrer Bahnbrecher war Myron aus Eleutherä (an der nördlichen Grenze Attikas), vielleicht ein Schüler des Hageladas von Argos (S. 218). Wie die Peloponnesier bildete auch er seine Gestalten regelmäßig aus Erz (in äginetischer Mischung), besonders Siegerstatuen der verschiedensten Wettkämpfe. Von seinen Werken ist die wegen ihrer Lebendigkeit besonders bei den Römern berühmte junge Kuh nicht nachweislich, andere offenbaren sich als der ideale Widerschein der Gymnastik und führen die lebensvolle Naturwahrheit, die Schilderung energischer Kraftäußerungen, raschester Handlungen, die rhythmisch, in dem kurzen Moment der Ruhe zwischen zwei Bewegungen, erfaßt wurden, zur höchsten Stufe. In vielen Punkten mit seinem Altersgenossen Pythagoras (S. 235) vergleichbar, in manchen hinter ihm zurückstehend, übertraf Myron ihn durch scharfe Lebendigkeit und durch Kühnheit momentaner Stellungen. Am deutlichsten zeigt dies der in vielen Marmornachbildungen erhaltene Diskoswerfer. Das best erhaltene, leider seit langem unzugängliche



466. Diskobol, nach Myron. Marmor. Aus Castel Porziano; Kopf, r. Arm, halbe Unterbeine ergänzt nach der Statue Massimi.



467. Diskoswerfer nach Myron. Brit. Museum. Ergänzt durch den Kopf Massimi.

Exemplar ist die Statue im Palaste Lancellotti, früher Massimi; vielleicht noch vorzüglicher ist ein in Castel Porziano entdeckter Torso, jetzt im Nationalmuseum in Rom (Abb. 466); daneben durch seine gute Erhaltung wichtig das Exemplar im Britischen Museum. Der jugendliche Athlet ist in dem Augenblicke dargestellt, in dem er nach den Regeln der Kunst auf dem rechten Bein ruhend sich um sich selbst so weit gedreht hat, daß er dem Ziel den Rücken zukehrt, und nun mit der Rechten die schwere Scheibe schwingend gleichzeitig zum Wurf ausholt, den er nun mit der gewaltigen Bewegung und Rückwärtsdrehung des Körpers ausführen wird. Nur einen Augenblick kann diese auf das höchste gespannte Handlung dauern: diesen Augenblick hat **Myron plastisch fixiert. Die Kühnheit des Motivs,** das „Verdrehte" nach dem Ausspruch eines alten Kunstrichters, tritt besonders hervor, wenn man den Körper nicht nur in der reliefartigen Hauptansicht, sondern auch von vorne betrachtet (Abb. 467). Der Körper ist muskulös, fast etwas mager. Der im Exemplar Massimi erhaltene Kopf bewahrt den für Myron **charakteristischen Unterschied zwischen der Vorderansicht und dem Profil; jene erscheint fast derb in den Formen,** etwas verdrossen im Ausdruck, **während dieses (Abb. 468) eine hinreißende Feinheit in Formen**



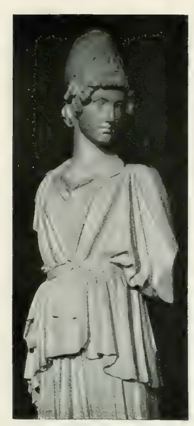
468. Kopf des Diskoswerfers Massimi. Marmor. Rom, Palast Lancellotti.

und Charakter offenbart. Auch der Schädelumriß ist für Myron charakteristisch, lang, mit stark hervortretendem Hinterkopf und scharfer Einziehung gegen den Nacken. Nicht minder gepriesen wird die Statue des Läufers Ladas, in höchster Anspannung der Bewegung und des Atems auf einen Fuß gestellt, gleich dem Merkur Jean Boulognes (Bd. III, S. 313): ein Motiv, das zwar im Erzguß möglich ist, bei dem aber berechtigte Zweifel auftauchen, ob wir es so früher Zeit zutrauen dürfen oder ob nicht der Gefeierte der gleichnamige Läufer ist, dessen Sieg erst 280 v. Chr. fällt. Die Nachbildung eines anderen berühmten myronischen Erzwerkes bietet eine Marmorstatue im Lateran, falsch als tanzender Satyr ergänzt. Sie stellt den Silen Marsyas dar, wie er, in staunender Freude, die von Athena weggeworfenen Flöten aufzuheben heran-



469. Athena und Marsyas nach Myron. Ergänzt nach den Originalen in Frankfurt und Rom. (Sieveking.)

kommt, von der drohend dazwischen tretenden Göttin verscheucht aber zurückprallt, ohne den Wunsch aufzugeben, die wunderbaren Flöten sich anzueignen. Auch hier haben wir also einen kurzen Ruhepunkt zwischen zwei ineinander übergehenden Bewegungen, und durch dessen packend wahre Darstellung die Schilderung des ganzen Vorganges. Die Statue gehörte zu einer Gruppe auf der Akropolis, in der Athena und Marsyas einander gegenübergestellt waren. Auf Grund von Münzbildern ist es gelungen, auch die zugehörige Athena wiederzufinden und danach die Gruppe, wenn auch in den Einzelheiten natürlich nur vermutungsweise, wiederherzustellen (Abb. 469). Die gebieterische Ruhe der Göttin gegenüber der Aufregung des Silen bildet einen bezeichnenden Gegensatz. Ihre Tracht ist der dorische Peplos in einfachem Faltenwurf, ihre schlanke jugendliche Erscheinung der strengen Jungfrau gemäß; ihr Kopf mit seinem schmalen Oval ist ein Bild frischer Natürlichkeit, an peloponnesische Auffassung erinnernd



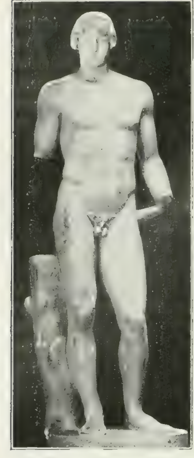
470. Von Myrons Athena. Marmor. Frankfurt.

(S. 231), und in seiner lebhaften Bewegung zur Seite von starker Wirkung (Abb. 470). Gruppen mit ähnlichen Gegensätzen scheinen auch sonst Myron eigen gewesen zu sein (Erechtheus als Überwinder des Eumolpos auf der Burg?). Wir können einstweilen mit voller Sicherheit nur eine, aber eine besonders bezeichnende Seite seiner Kunst erkennen, durch die er unter die größten Förderer und Virtuosen lebendiger Menschenbildnerei gestellt wird, das scharfe Erfassen und kühne Gestalten eines besonders bezeichnenden Moments. Den alten Kunstrichtern schien Myron hierin ebenso wie Pythagoras (S. 235) seinen Rhythmus zu bewähren, gegenüber den Früheren die Naturwahrheit gesteigert zu haben; seine lebhafteren Stellungen und seine Proportionen schienen der späteren Zeit sogar Polyklet (S. 281) überlegen. So lebensprühend aber auch seine Bildungen waren, man vermißte in ihnen den geistigen Ausdruck und nahm auch an der altertümlichen Behandlung der anliegenden Haare Anstoß. Myron war auch als Götterbildner sehr tätig. Überlebensgroß war eine Gruppe von Zeus, Athena und Herakles in Samos; Ephesos und Akragas besaßen Apollonstatuen von ihm, Orchomenos einen hochgepriesenen Dionysos; von Heroen stellte er Herakles öfter dar, auch Perseus, dessen beschwingter Flug einen erwünschten Gegenstand für seine Kunst darbot. Myronischen Charakter weist der Kopf des kolossalen sitzenden Herakles Altemps in Rom auf. Als Kopie des samischen Herakles wird ein Kopf im Britischen Museum in Anspruch genommen, soweit der Stil in Frage kommt mit Recht; nächst verwandt sind auch eine kolossale Statue aus den Thermen des mauretanischen Caesarea (Museum Cherchel) und eine Statuette in englischem Privatbesitz, die uns denselben Vorwurf, den ruhig und fest dastehenden Helden, in sehr ähnlicher Behandlung zeigen. Myrons Ruhm bezeugen die vielen Stätten, für die er tätig gewesen ist, nicht am wenigsten die ionischen Städte Ephesos und Samos. Um so bedeutsamer erscheint es, daß, soviel wir wissen, der überaus fleißige Meister an den staatlichen Aufgaben Athens kaum beteiligt war; allerdings standen dort drei größere Gruppen von seiner Hand (Perseus, Erechtheus, Marsyas). Seine zahlreichen und mannigfaltigen Siegerstatuen in Olympia, von denen wir Genaueres wissen, stellten ausschließlich Peloponnesier aus verschiedenen Landschaften dar, andere standen in Delphi. Dagegen zog er eine Schule heran, die in perikleischer Zeit im Sinne des Meisters tätig war (S. 277).



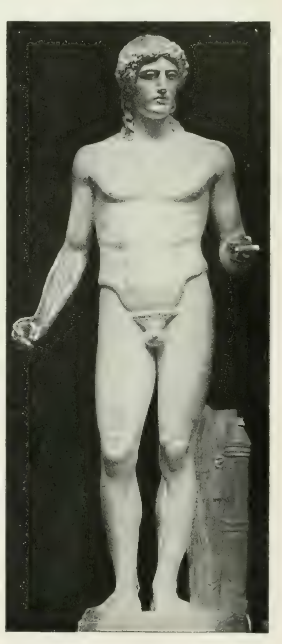
471. Apollon, einst mit Leier. Aus Pompeji. Erz. Neapel.

Erhaltene Statuen. Eine bedeutende Anzahl erhaltener Werke geben uns eine lebendigere Anschauung dieser Zeit des Übergangs von der archaischen zur freien Kunst,



472. Apollon Choiseul Gouffier. Marmor. Brit. Museum.

wenn auch eine sichere Zurückführung auf bestimmte Meister, wo schriftliche Zeugnisse fehlen und stilistische Merkmale nicht immer genügende Anknüpfungspunkte bieten, nicht tunlich erscheint. Einige dieser Werke mögen hier angeführt werden. Der gehobene Ernst der großen Zeit spiegelt sich deutlich in einer Reihe von Statuen Apollons, des hilfreichen Gottes (Soter, Alexikakos), der seine übelabwendende Kraft in den Notzeiten bewährt hatte. Allen gemeinsam ist das Ruhen auf einem Standbein und das leichte Hervortreten der entsprechenden Hüfte. Eine Erzstatue aus Pompeji (Abb. 471, etwas umgestaltete Wiederholung in Mantua), einst mit der Leier im linken Arme, scheint peloponnesischen Ursprungs und ist durch den zarten Linienfluß und die weite Beinstellung, die übrigens um diese Zeit beliebt wird, bemerkenswert; die beim Leierspieler in dieser frühen Zeit auffällige Nacktheit erlaubt, sie zu dem Fest der spartanischen Gymnopädien in Beziehung zu setzen, bei denen diese geboten war. Die künstliche Haartracht mit den langen Ringellocken mutet noch etwas archaisch an, im Ausdruck ist der Ernst stark ausgesprochen, noch stärker in dem früher fälschlich mit einem gleichzeitig gefundenen Omphalos in Verbindung gebrachten und mitunter noch darnach benannten Apollon aus dem athenischen Theater und seiner geringeren, aber besser erhaltenen Wiederholung in London (Abb. 472), kräftigen Gestalten mit kleinem Kopf. Die über die Stirn herabfallenden Haare erinnern an die „Wettläuferin" (Abb. 452) und die „Penelope" (Abb. 453), vor allem aber an die „Vesta Giustiniani", mit der auch die herbe Strenge des Gesichts und die ähnliche Arbeit der Haare stimmt. Da der Fundort des besten Exemplares jenes Apollon athenischem Ursprunge günstig zu sein scheint, heftet sich an diesen berühmten und weitverbreiteten Typus vielfach der Gedanke an Kalamis' Apollon Alexikakos, wozu jedoch der Mangel an Anmut nicht recht stimmen will. Die langen zierlich sich ringelnden Locken der älteren Weise bewahren außer dem pompejanischen auch andere Typen, der Apollo Pitti mit freundlichem Aus-



473. Apollon (Arme ergänzt). Marmor. Kassel.



474. Apollon, aus dem Tiberbette. Marmor. Rom, Thermenmuseum.

druck und der Kasseler Apoll (Abb. 473); namentlich dieser verleiht dem Gotte reichere Formen und bringt in der Erhabenheit des Auftretens und der Vornehmheit des Ausdruckes diesen Stil zur Vollendung. Athenische Münzen, die ihm den Bogen in die linke und einen Sühnzweig in die rechte Hand geben, sprechen für athenische Herkunft; dabei an Myron zu denken fehlt es an sicherem Anhalt, viel glaublicher ist der Vorschlag, in ihm ein frühes Werk des Phidias zu erkennen. Besonders fein und ansprechend ist unter diesen Apollobildungen der sogenannte Thermenapollon (Abb. 474), aus dem Tiberbett aufgefischt, auf der Vorderseite arg entstellt und leider nur mäßig ergänzt (eine vor allem in den Attributen vollständigere, noch unveröffentlichte Wiederholung befindet sich in Cherchel, dasselbe Vorbild benutzt eine Erzstatuette in Wien). Das schöne zur Seite geneigte Haupt, die in freiem Fluß auf den Nacken sich ergießenden Locken, der prächtig durchgearbeitete kräftige Rücken erklären es, daß man diese Götterbildung keinem geringeren als dem jugendlichen Phidias zuschreiben wollte, aber grade die Großartigkeit des Phidias fehlt hier; andere denken an Kalamis.

Eine weibliche Statue des Berliner Museums verwendet ein älteres Vorbild unter



475. Weibliche Gewandstatue. Berlin, ergänzt durch den richtigen Kopf. (Amelung.)



476. Mädchenstatue. Marmor. Aus Villa Palombara, Esquilin. Kapitol.

gleichzeitiger Änderung des Gesichtes als römisches Bildnis. Glückliche Kombination hat den ursprünglichen Kopf wieder erkennen und das einstige Werk herstellen lassen (Abb. 475), eine verschleierte Frau mit ernsten Zügen, ganz in ihren weiten Mantel gehüllt, dessen überaus einfache Faltengebung trefflich zu jenem Ernste paßt. Als Gegenbild schildert eine kapitolinische Statue, die sogenannte Venus vom Esquilin, ein nacktes Mädchen von kräftigen Formen, die nur in den Hüften noch etwas männliche Bildung verraten; sie ist im Begriff, sich das Haar mit einer Binde zu umwinden (Abb. 476). Nackte Frauen wurden in dieser Zeit noch nicht häufig statuarisch dargestellt; man hat an eine delphische Statue der Taucherin Hydna erinnert, die Xerxes' Flotte verderblich geworden war. Übrigens ist die Statue, wie schon das alexandrinisierende Beiwerk zeigt, eine Kopie später Zeit.

Polygnot und die helladische Malerschule. So erheblich auch die Leistungen Athens auf dem Gebiete der Plastik waren, so wurden sie doch von der Malerei überstrahlt, die denn auch in der kimonischen Zeit den Löwenanteil an den öffentlichen Arbeiten erhielt. Hier stand ein Meister ersten Ranges zur Verfügung. Polygnotos, der Sohn Aglaophons, war einer vornehmen Künstlerfamilie der Insel Thasos entsprossen, die, einst von Paros aus besiedelt, der nördlichsten Gruppe ionischer Niederlassungen angehört. Ohne Zweifel hat auch Polygnot seine Anregungen von ionischer Seite her empfangen; dort blühte ja von altersher die Malerei (S. 170ff.) und hatte sich bereits zu großen Kompositionen aufgeschwungen (S. 172). Leider wissen wir von der ionischen Malerei im Beginne des 5. Jahrhunderts nichts. Vermutlich schon ehe Thasos für den attischen Staat erworben ward (463), war Polygnot nach Athen übergesiedelt, vielleicht auf Veranlassung Kimons, als er Skyros und die Thasos gegenüberliegende thrakische Küste besetzt (475) und den Kultus des Theseus in Athen begründet hatte. Polygnot fand reiche Arbeit, in die er sich vielfach mit anderen teilte. In Platää malte er zusammen mit Onasias den Pronaos des aus der Beute der Schlacht (479) errichteten Tempels der Athena Areia aus; Polygnot stellte, anspielend auf die Säuberung Griechenlands von den Persern, Odysseus nach der Ermordung der Freier dar (nicht den Kampf wie Abb. 480), Onasias die Sieben gegen Theben. Auch im benachbarten Thespiä war Polygnot tätig. In Athen schmückte er nach 475 gemeinsam mit seinem attischen Genossen Mikon unter anderem das neue Theseus-Heiligtum und den Tempel der Dioskuren (Anakeion) mit Bildern aus der Geschichte dieser Heroen; an diesen, in dem außer dem Raub der Leukippiden auch die Argonauten dargestellt waren, mag ein ausdrucksvolles attisches Vasenbild (Abb. 477), an jenes ein anderes allerdings viel jüngeres und mit fremden Elementen versetztes (Abb. 478) erinnern, in dem Theseus sich als Sohn Poseidons ausweist. Beide Meister, denen nunmehr der Athener Panänos, Phidias' Neffe, zur Seite trat, erhielten etwa gegen die Mitte des Jahrhunderts den ehrenvollen Auftrag, eine von Kimons Schwager Peisianax am Markt errichtete Halle in eine „bunte Halle" (Poikile Stoa) umzuwandeln; Theseus' Amazonenkampf von Mikon, die Eroberung Trojas von Polygnot, die besonders volkstümliche Marathonschlacht von Mikon oder Panänos, mit einer Fülle charakteristischer Züge und historischer Persönlichkeiten (Miltiades, Kallimachos, Äschylos, Datis und Artaphernes), bildeten eine zusammenhängende Trilogie attischer Ruhmestaten wider die Barbaren, denen sich ein uns kaum bekannter, damals aber besonders hoch eingeschätzter Sieg Athens und der Argiver über Sparta bei Önoe (wahrscheinlich 456) anschloß. Die dankbaren Athener belohnten den thasischen Meister, der für seine Bilder kein Honorar nahm, mit dem Ehrenbürgerrecht. Auch Achill unter den Töchtern des Lykomedes und Odysseus mit Nausikaa und ihren Gefährtinnen (vielleicht ein Votivbild für Sophokles, dessen Nachwirkung auf die Vasenmalerei man noch zu erkennen glauben) werden genannt. Am genauesten bekannt sind uns durch eine eingehende Beschreibung des Pausanias die beiden großen Gemälde, die Polygnot allein etwa



477. „Herakles schilt die Argonauten wegen ihrer Untätigkeit auf Lemnos."
Szene von einem Krater aus Orvieto.



478. Theseus auf dem Meeresgrunde bei Poseidon und Amphitrite.
Vorderseite eines Kraters aus Bologna.

in den fünfziger Jahren in Delphi für die Knidier ausführte, in der von diesen erbauten Lesche, einem oblongen Gebäude, das aus einem von Hallen umgebenen Hofe bestanden zu haben scheint (Abb. 384). Links und rechts waren, je auf die zusammenstoßenden Wandflächen verteilt, die Einnahme Trojas und Odysseus' Hadesfahrt in gedanken- und figurenreichen Gemälden geschildert. In der Iliupersis war dem Bilde der eroberten Stadt, in der Mord, Frevel und Verrat hausen, die Schilderung des zur Abfahrt rüstenden Griechenlagers gegenübergestellt, wo inmitten männlicher und weiblicher Gefangener Helena in siegreicher Schönheit thronte. In der Nekyia ging es vom Acheron durch einen Vorhof voll beziehungsreicher Frauenszenen immer tiefer hinein zu großen Gruppen von Griechen und Troern, von Freunden und Feinden des Odysseus, um Orpheus, den Vertreter der Mysterien, als Mittelpunkt geschart, bis zu den üblichen Büßertypen, Sisyphos, Tantalos und den Danaiden, im Grunde des Hades. Die delphischen Amphiktionen belohnten den Maler auch hier durch besondere Ehren. Zur Vervollständigung der Charakteristik sei noch angeführt, daß Polygnot und Mikon zugleich Bildhauer waren, ebenso wie Pythagoras und Phidias zugleich Maler. Auch in dieser Vielseitigkeit der Talente gleicht diese Zeit der Renaissance.



479. Europa auf dem Stier. Farbige Schale. München.

Diese Malerschule, die im Gegensatze gegen das ionische Kleinasien als **helladische**, später auch als **attische** bezeichnet ward, übte ihre Kunst hauptsächlich in großen Wandgemälden, also in engem Anschluß an die Architektur; einzelne Tafelgemälde gingen nebenher. Die großen Gemälde waren teils auf dem Stuckbewurf der Wände, teils (wie es wenigstens scheint) auf Holzplatten ausgeführt, auf weißem Grunde, in vier Farben, indem zu dem in der Tonmalerei herkömmlichen Schwarz, Rot und Weiß das Gelb hinzutrat, nicht bloß zur Steigerung der immerhin noch bescheidenen und ernsten Farbenwirkung, sondern auch weil der Ocker mit den anderen Farben gemischt eine ganze Anzahl von Mischtönen ergibt, die für Einzelheiten charakteristisch zu verwenden waren; so fiel in der Unterwelt der Dämon der Verwesung, Eurynomos, durch seine den Schmeißfliegen ähnliche, also blauschwarze Farbe auf. Licht und Schatten waren kaum bekannt, es war mehr eine Art kolorierter Zeichnung; Polygnot behielt z. B. noch die von Vasenbildern her bekannte Sitte bei, den Körper unter dem zum Teil lebhaft bewegten Gewande zu zeichnen (Abb. 479). Daher erschien einer späteren, an andere malerische Behandlung gewöhnten Zeit die hohe Schätzung Polygnots als affektiert. Jedoch gestattete die strenge, aber über alle Ausdrucksmittel gebietende Zeichnung nicht bloß eine reiche Mannigfaltigkeit von Stellungs- und Bewegungsmotiven, sondern auch eine scharfe Charakterisierung, wie das namentlich die Argonautenvase (Abb. 477) erkennen läßt. Im Gegensatz zu der grade zur Höhe ihrer Entwicklung gelangten Kunst des rhythmischen Ausdrucks für jede Bewegung will Polygnot ethisch charakterisieren, und er tut dies durch ruhige, für die einzelne Persönlichkeit bezeichnende

Stellungen, die nicht die typische Reinheit und Klarheit der Gestalt, sondern eine sachliche Wahrhaftigkeit auch auf Kosten des harmonischen Linienflusses zur Voraussetzung haben. Eben diese ausdrucksvolle Zeichnung, besonders auch der Gesichter, wurde Polygnot nachgerühmt; sie war die Grundlage für die von Aristoteles hervorgehobene ideale Ausprägung der einzelnen Charaktere, die ihn als einen „guten Charaktermaler" erscheinen ließen; man erinnert sich der Gestaltung der Tragödie, wie sie eben damals von Äschylos ausgebildet ward. Die großen Wandflächen, auf denen die Figuren in ungefährer Lebensgröße ausgeführt werden konnten, führten zu einer



480. Odysseus tötet die Freier. Attischer Skyphos. Berlin.

Kompositionsweise in mehreren, vielfach auf- und absteigenden Figurenreihen; daher verlegte Polygnot seine Vorgänge gern auf ansteigenden Boden, dessen wellige Linien erlaubten, einzelne Personen nur teilweise sichtbar werden zu lassen (Abb. 477). Endlich vermochte er große Figurenmassen zu wohlgeordneten und sinnvollen Kompositionen zu verbinden, die bald eine freie Symmetrie, bald feine Beziehungen der einzelnen Gruppen zu einander, bald deutlichen Fortschritt der Handlung erkennen ließen. Im ganzen überwogen bei Polygnot die Situationen und Charaktere über die Handlungen, die mehr in den Schlachtbildern der Genossen zur Geltung kamen. Hoher Inhalt, zumeist der Heroensage entnommen, in der Nekyia unter Hervorhebung der damals blühenden Mysterien, paarte sich bei ihm mit großer und bestimmter Formgebung und verlieh seiner Kunst den Charakter der Erhabenheit. Dieser Grundzug stellte ihn hoch über

andere gleichzeitige Maler, wie den ebenfalls in Athen tätigen Jonier Dionysios von Kolophon, dessen Gestalten, so genau auch alles an ihnen gemalt war, sich doch nicht über die Wirklichkeit erhoben und hart wirkten.

Polygnot ist der idealste Vertreter der kimonischen Zeit auf dem Gebiete der Kunst. Er nahm unter den Malern seiner Zeit eine Stellung ein, wie demnächst der merklich von Polygnot beeinflußte Phidias unter den Bildhauern. Kein Wunder, daß seine Darstellungsart auch von einer Anzahl von Vasenmalern aufgenommen ward, denen wir demzufolge eine gewisse Anschauung seines Stiles verdanken (Abb. 477); in der weiteren Entwicklung scheint die Malerei von dieser herben ethischen Charakteristik doch wieder mehr zu der rhythmischen Gestaltung übergegangen zu sein. Der Einfluß dieser jüngeren Stufe der Monumentalmalerei erstreckte sich, wie es scheint, sogar bis nach Lykien hin, wo wir von ihr behandelte Szenen in den Reliefs von Gjölbaschi wiederfinden (Abb. 560), wie vor allem den Freiermord (Abb. 480), der in einer inhaltlich wie formal gleich überraschend ähnlichen Weise von einem attischen Vasenmaler und dem lykischen Bildhauer dargestellt wurde. Es liegt nahe, hier Einfluß dieser jüngeren attischen Malerei anzunehmen, oder auch der wohl in ähnlichen Bahnen sich entwickelnden asiatisch-ionischen.

Kunsthandwerk. Im 6. Jahrhundert war Athens Ausfuhr neben seinen Naturprodukten (Öl und Wein) wesentlich auf die Erzeugnisse seiner Töpfereien beschränkt gewesen; sie hatten namentlich in Italien ihren festen Absatz gefunden (S. 174). Durch die Besetzung des Einganges zum Hellespont in der peisistratischen Zeit wurden die Küsten des Pontos als neues Absatzgebiet gewonnen, während dieses bisher den Joniern gehört hatte. Je mehr nun der ionische Handel infolge der persischen Unterwerfung sank — von all der bemalten Tonware z. B., die dort im 6. Jahrhundert verfertigt und ausgeführt war (S. 170f., 192ff.), erscheint seitdem keine Spur mehr — und je beherrschender die politische Stellung Athens ward, desto sicherer faßte es überall auf den ionischen Spuren Fuß für seine eigenen Handelsverbindungen. Hiermit hängt es zusammen, daß die Kunststadt Athen um praktischer Rücksichten willen das altertümliche Gepräge ihrer Münzen (Athenakopf und Eule mit Ölzweig, Abb. 481) ebenso beibehielt wie die altmodische Etikette ihrer panathenäischen Amphoren (Abb. 406).




481. Münze von Athen.

Aber es wäre grundfalsch, nun alles Kunsthandwerk als attisches Monopol zu betrachten; an ihm, z. B. am Erzgeräte, haben alle Kunststätten (wie Ägina, Etrurien) Teil. Die ionischen Goldschmiede waren, nach den prachtvollen südrussischen Funden zu schließen, selbst nach der Unterwerfung durch Persien und auf lange hinaus erfolgreich für die Ausfuhr tätig. Gewisse Grundzüge haften an allen Erzeugnissen des griechischen Kunsthandwerks: die vollkommene Zweckmäßigkeit der Gestalt und Form, das Durchscheinen des Zweckes im Zierat und die freiwillige Unterwerfung unter strenge tektonische Gesetze. Das antike Gerät kopiert nicht Bauformen, aber dieselben Trennungs- und Verbindungsglieder, die in der Architektur eine so wichtige Rolle spielen, werden auch in den Werken des Kunsthandwerkes verwendet, dieselben Profile und Ornamente, die dort die Aufgaben der Glieder so sprechend andeuten, kommen auch hier zur Geltung. Daß Kunst und Kunsthandwerk der Griechen (die bei diesen kaum voneinander geschieden wurden) trotz aller Freiheit des Vorgehens in jedem einzelnen Zweige in einer einheitlichen Phantasie wurzeln, verleiht den kunstgewerblichen Arbeiten ihre eigentümliche Schönheit und stempelt sie auch für die folgenden Weltalter zum Muster.

8. Die perikleische Zeit (460—431).

Seit Kimons politischer Niederlage und zeitweiliger Verbannung (460) war Perikles der leitende Staatsmann in Athen. Ein Jahrzehnt beständiger Kriege brachte die Vollendung der schon von Themistokles begonnenen, sodann von Kimon energisch in Angriff genommenen Burgmauer und der langen Mauern, die die Hauptstadt mit dem Piräus verbanden, zum nächsten Erfordernis. Erst nach dem fünfjährigen Waffenstillstand mit Sparta (450) konnte Perikles seine künstlerischen Pläne unbehindert in Angriff nehmen; die vier Jahre zuvor erfolgte Überführung des Bundesschatzes von Delos nach Athen bot die Mittel dazu. Während die bedeutendsten Geister Griechenlands, vor allem Joniens, im perikleischen Athen zusammenströmten und Sophokles die tragische Bühne beherrschte, verfolgte Perikles mit voller Kraft sein Ziel, zugleich dem Volke lohnende Arbeit zu schaffen und „das Schöne ohne Prunk zu pflegen".

Phidias. Im Gegensatz gegen die Zeit, wo Polygnots überragende Größe der Malerei die führende Stellung sicherte, tritt diese Kunst in der perikleischen Zeit bald auffällig zurück. Es ist vielleicht die einzige Periode der griechischen Kunstgeschichte, wo neben der Baukunst die Skulptur die erste Stelle einnimmt. Der Mann, der dies bewirkt hat, ist Phidias, des Charmides Sohn, Athener von Geburt. Zur vollen Beherrschung aller technischen Mittel gesellte sich bei ihm tief innerlicher Ausdruck und die Richtung auf das Großartige und Erhabene, ohne Zweifel genährt durch den Einfluß Polygnots (S. 244ff.), mit dem Phidias als Jüngling zusammen in Platää arbeitete und dessen Meisterwerke er in Athen und Delphi bewundern konnte. Der Harmonie seiner mannigfachen Vorzüge dankte es Phidias, daß er einen zahlreichen Künstlerkreis um sich sammelte und nicht nur an die Spitze der attischen Schule trat, sondern als der erste Bildhauer des Altertums gepriesen ward. Über seine Lebensverhältnisse und sein von der Sage umwobenes Lebensende fehlen ganz gesicherte Nachrichten. Seine Geburt dürfte in den Anfang des Jahrhunderts fallen. Als er von Perikles mit der plastischen Ausschmückung des Parthenon, mit der sein Ruhm am festesten verbunden ist, betraut wurde (447), hatte er bereits eine reiche künstlerische Tätigkeit hinter sich. Die Aufstellung des Bildes der Athena im Parthenon fand im Jahre 438 statt, die Vollendung des Baues gegen 432. Neid und Scheelsucht, vor allem aber politische Parteileidenschaft, vergällte ihm nach einer bekannten Erzählung die Freude an dem vollendeten Werke; statt des Dankes traf ihn die Anklage der Veruntreuung von Elfenbein oder nach andrer Nachricht von Gold, und er wanderte ins Gefängnis. Nach der bestbezeugten Angabe verließ er dann die Heimat, um in Olympia die Zeusstatue zu schaffen; nach einem anderen Berichte wäre er im Gefängnis gestorben. In diesem Falle müßte seine Tätigkeit in Olympia schon vor die Schöpfung der Parthenos, etwa in die fünfziger Jahre, fallen. Aber noch im späten Altertum lebten seine Nachkommen in Olympia als Phaidrynten, d. h. mit dem ehrenvollen priesterlichen Amt betraut, das Götterbild zu reinigen; diese Tatsache lehrt unwidersprechlich, daß Phidias mit seiner Familie dorthin übergesiedelt war und dort geehrt und gefeiert sein Leben beschlossen hat.

Daß Phidias den alten Erzgießer von Argos, Hageladas, zum Lehrer gehabt habe, beruht nur auf einer späten unzuverlässigen Notiz (S. 218), sicherer scheint sein Schülerverhältnis zum attischen Meister Hegias, der vielleicht mehr als andere Künstler der Perserzeit den Götterbildern seine Kunst widmete (S. 237). Aber vermutlich hat Phidias ebenso wie die übrigen gleichzeitigen Meister peloponnesische Einflüsse in sich aufgenommen; ein angebliches Jugendwerk von ihm, eine goldelfenbeinerne Athena, die man in der achäischen Bergstadt Pellene zeigte, bietet freilich keinen verläßlichen Anhalt dafür. Alle Techniken waren ihm geläufig, der peloponnesische Erzguß wie die ionisch-attische Skulptur in Marmor, dazu die „chryselephantine"

Plastik in Gold und Elfenbein, die sich anscheinend im Peloponnes entwickelt hatte (S. 190 f.): über einen festen Holzkern wurden fein getriebenes Goldblech und für die nackten Teile dünne Platten von Elfenbein gelegt, die man kunstvoll geschmeidig zu machen und zu biegen verstand. Die Farbenwirkung dieser Verbindung ist überaus harmonisch; sie ward durch Färbung des Elfenbeins und durch Einlagen von Schmelz auf dem vermutlich bald glänzend, bald matt behandelten Golde noch erhöht. Vergoldetes Holz und Marmor („Akrolith") waren nur ein sparsamer Ersatz für jene wirkungsvollen, aber sehr kostbaren Stoffe. Auch Maler war Phidias in seiner Jugend gewesen wie sein Bruder Pleistänetos und sein Brudersſohn Panänos, Polygnots Genosse (S. 244); noch im Innern des Schildes der Parthenos fügte er zur farbigen Plastik Malerei hinzu.

Phidias' ältere Werke gehören der Verherrlichung der Perserkriege an, die er als Kind erlebt hatte. Für die Athener arbeitete er, ohne Zweifel in kimonischer Zeit, zum Gedächtnis des marathonischen Sieges eine große Erzgruppe, die in Delphi aufgestellt ward: Miltiades, von Athena und Apollon nebst dreizehn attischen Heroen umgeben. Für die gesamten Hellenen schuf er die große, aus vergoldetem Holz und pentelischem Marmor zusammengesetzte („akrolithe") Athena Areia in dem Siegestempel zu Platää, wo er mit Polygnot zusammentraf. Den Stil seiner Jugend glaubt man in dem Kasseler Apollon (Abb. 473) zu erkennen. Aphrodite, ohne Frage vollbekleidet, hat Phidias mehrmals, sowohl in Marmor als auch in Gold und Elfenbein, gebildet. Einer späteren Zeit dürfte eine für Ephesos geschaffene Amazone angehören, wenn sie mit Recht in der sogenannten matteischen Amazone (Abb. 482) erblickt wird, die, nach Maßgabe einer Gemme (Abb. 483) richtig ergänzt, gleich den Amazonen des Kresilas und Polyklet (Abb. 533. 542) verwundet dargestellt war, und zwar am linken Oberschenkel, der darum sorgsam von dem aufgesteckten Gewande befreit ist. Auf die hoch gefaßte Lanze gestützt sucht sie trotz des Schmerzes der Wunde ihre aufrechte Haltung zu bewahren. Der Versuch, die Bewegung aus einem beabsichtigten Sprung auf das Pferd zu erklären, scheitert an der Unmöglichkeit, die Armhaltung damit in Einklang zu bringen. In der Gewandung erinnert manches an die Statuen vom Parthenon; der zugehörige Kopf, der wegen der Feinheit des Mundes und wegen des schönen Halses gerühmt ward, ist leider noch nicht gefunden.

Drei Statuen der Athena standen auf der Akropolis. Die eine, von Erz, ist unter dem irreleitenden und ganz späten Namen der Promachos (Vorkämpferin) allbekannt; die Athener nannten sie „die große eherne Athena" oder „den Siegespreis" (Aristeion), weil sie aus der Beute von Platää gestiftet worden war. In überragender Größe (etwa 7 m hoch) gebildet, hatte sie ihren Platz zwischen Propyläen und Erechtheion (Abb. 486, 40), den Eingang zur Burg in voller Wehr, aber in ruhiger Haltung bewachend (Abb. 487); ihr vergoldeter Helmbusch und ihre Lanzenspitze waren schon vom Meer aus sichtbar und machten sie zum Wahrzeichen der Burg. Mit Unrecht hat man sie in der sicherlich jüngeren überlebensgroßen Athena Medici wiederfinden wollen, der vielmehr ein chryselephantines Werk zu Grunde liegen muß, das von der Parthenos beeinflußt war. Eine sehr wahrscheinliche Vermutung sieht darin vielmehr eine für Elis gearbeitete Kultstatue, die nach der weniger zuverlässigen Überlieferung dem Phidias, nach glaublicherer seinem Schüler Kolotes verdankt wurde. Die andere Athena, um 447 von attischen Kolonisten in Lemnos geweiht und daher „die Lemnierin" benannt, war ebenfalls aus Erz gebildet, bedeutend kleiner als jene, aber um ihrer besonders anmutigen Schönheit willen gerühmt. Sie ist mit Wahrscheinlichkeit in erhaltenen Kopien wiedererkannt worden (Abb. 484). Mit dem Helm auf der Rechten wirkt sie durch die ungewöhnliche Schönheit des entblößten Hauptes und durch dessen energische Wendung gegen den Helm höchst anziehend (Abb. 485). Die Wendung ist älteren Vorbildern entlehnt (Abb. 454. 471 ff.) und gestaltet die

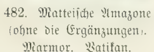




485. Athenakopf in Bologna, ergänzt.







482. Matteische Amazone (ohne die Ergänzungen). Marmor. Vatikan.

483. Amazone. Verschollene Gemme. (Natter.)

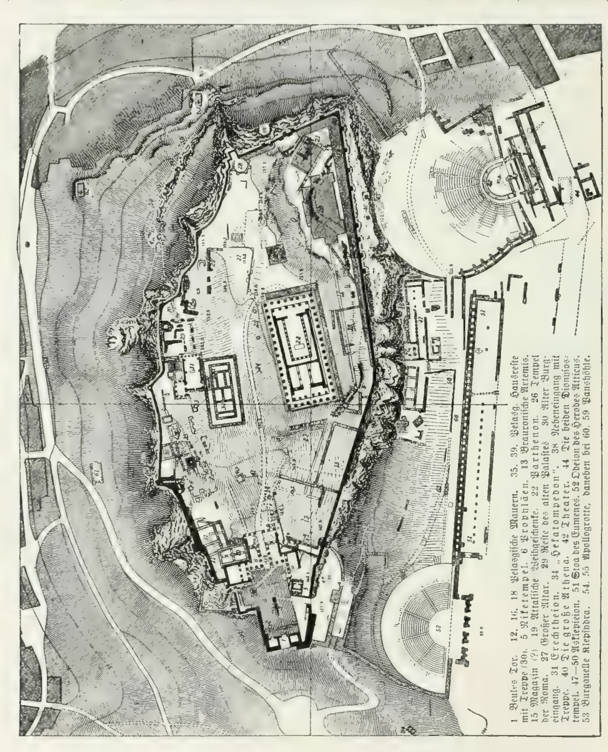
484. Die lemnische Athena. Marmor. Dresden. Kopf in Bologna. Nach der Ergänzung im Straßburger Museum.

Vorderansicht belebter, ohne durch die Handlung eigens motiviert zu sein. Die dritte Athena des Phidias auf der athenischen Burg war die Göttin im Parthenon.

Die Akropolis von Athen (Abb. 486 f.). Die persische Zerstörung im Jahre 480 hatte auf der athenischen Burg einen Trümmerhaufen zurückgelassen; nur die beiden alten Heiligtümer, das mit den Wunderzeichen des Götterstreites und das „Hekatompedon" (S. 186), waren, wenn auch beschädigt, so doch benutzbar geblieben. Die erste Aufgabe mußte sein, die Burg verteidigungsfähiger zu machen. Themistokles scheint dies Werk an der Nordseite im Anschluß an die alte pelasgische Mauer begonnen zu haben; besonderer Ruhm knüpfte sich aber an den Namen Kimons, der in den sechziger Jahren die schon länger geplante hohe Mauer im Osten, Süden und Westen in großem Zuge erbaute und damit die Akropolis nicht bloß sicherer, sondern auch geräumiger machte. Perikles legte sodann, wie es scheint um 448, einen zusammenhängenden Plan vor, alle von den Persern zerstörten Heiligtümer wiederaufzubauen und besonders die Akropolis in einen großen Festplatz umzuwandeln. Das Volk genehmigte den Plan, und mit Hilfe des 454 nach Athen verlegten Bundesschatzes konnte alsbald Hand ans Werk gelegt werden. **Phidias** und der Baumeister **Iktinos** wurden mit der Hauptaufgabe betraut.

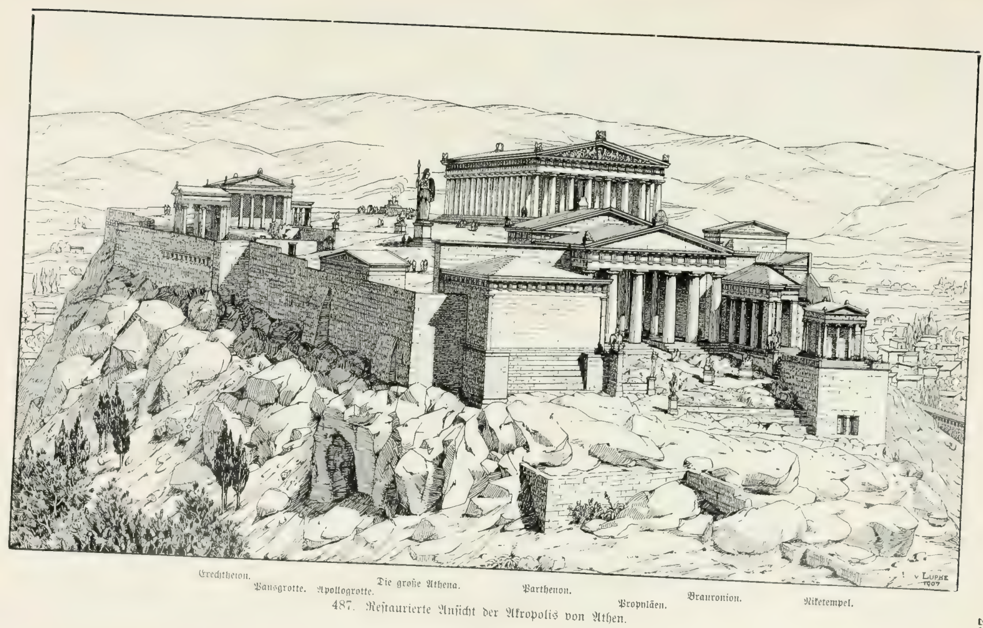
Damit beginnt die Glanzperiode der athenischen Kunst, in der die Architektur mit der Plastik Hand in Hand ging. Wie in der attischen Poesie die Errungenschaften der dorischen und der ionischen Poesie verbunden und durch attischen Geist geeinigt und gehoben werden, so übernimmt auch in der Baukunst Athen das Mittleramt. Der attische Stil schleift die Einseitigkeiten des dorischen und des altionischen Stiles ab und nähert sie einander. Es ist ganz bezeichnend,

daß zuerst in Athen die beiden Baustile in demselben Gebäude vereinigt wurden (Parthenon, Propyläen). Von höchster Bedeutung war es ferner für die feine Ausbildung der attischen Kunst, daß die bisher nur sparsam verwendeten pentelischen Marmorbrüche nunmehr voll ausgenutzt wurden. Im Westen und im Peloponnes hatten bloß verschiedene Kalksteine und Tuffe



486. Plan der Akropolis von Athen. Nach Kaupert und Kawerau.

der Baukunst zu Gebote gestanden, während der Osten sich von jeher des Marmors bediente. Athenische Bauherren hatten schon in Delphi Marmor verwandt (S. 187); auch Athen selbst an seinem dortigen Schatzhaus (S. 208), dann trat es mit diesem edelsten einheimischen Material in der eigenen Heimat in die Schranken, zuerst und noch mit Einschränkung bei dem Vorläufer des Parthenon, dann konsequent bei diesem selbst und den gleichzeitigen Bauten.

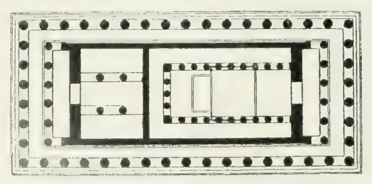


487. Restaurierte Ansicht der Akropolis von Athen.



488. Der Parthenon, Westseite, von den Propyläen aus gesehen.

Der Parthenon. Die nächste und größte Aufgabe war der Bau des Parthenon, für den jenes ältere Fundament aus der Anfangszeit des Freistaates (S. 208) benutzt, aber in seinen Verhältnissen etwas verändert, kürzer und breiter gemacht ward; er sollte als prächtigerer Ersatz für das seiner Ringhalle beraubte und dem Untergang geweihte „Hekatompedon" dienen. Der „große Tempel" oder Parthenon, der Athena mit dem volkstümlichen Beinamen Parthenos („Jungfrau") gewidmet, ragte, 12 m höher als die Propyläen belegen, mächtig über alle Bauten der Burg empor (Abb. 488). Er war das Meisterwerk des Iktinos; neben ihm wird, vielleicht als Bauleiter, Kallikrates genannt. Der Bau, von überaus sorgfältiger Ausführung, nahm neun Jahre (447—438) in Anspruch, die Vollendung seines Giebelschmuckes noch weitere sechs Jahre. Als Material wurde ausschließlich der schöne pentelische Marmor verwendet, für Skulptur in größerem Umfang wohl zum erstenmal. Der Tempel ist im Stylobat rund 31 m breit und 69½ m lang; er zeigt, gegenüber den gestreckteren Grundrissen der älteren Zeit, das mustergültige Verhältnis von 4 zu 9 (Abb. 489, vgl. S. 140). Nach Osten gerichtet, ist er allseitig von einer schmalen Säulenhalle umschlossen, die an den Giebelseiten je acht (vgl. S. 139. 186), an den Langseiten je 17 Säulen dorischer Ordnung von den schönsten Verhältnissen und wunderbar vollendeter Technik zeigt. Die Höhe der Säulen beträgt nahezu elf untere Halbmesser. Die Kapitelle sind straffer profiliert als die olympischen; über dem Triglyphon dringen ionische Astragale, an den Antenkapitellen Eierstab und Astragal, über dem Fries gar ein lesbisches Kymation in die dorischen Formen ein. Das Tempelhaus umfaßte gegen Osten den



489. Der Parthenon, Grundriß.



491. Marmorstatuette der Athena Parthenos. Athen.



490. Athena Parthenos in ihrem Tempel. (Luckenbach.) (Basis ist breiter anzunehmen.)

Pronaos, eine sechssäulige Vorhalle, und den etwa 29 m (100 attische Fuß) langen Hauptraum (Hekatompedos Neos), gegen Westen einen durch eine geschlossene Wand vom Hekatompedos geschiedenen, bedeutend kleineren Raum (im engeren Sinne Parthenon, d. h. „Jungfrauengemach"); dieser bildete zusammen mit der hinteren Halle den Opisthodom. Die Gestaltung der wenig tiefen Vorhallen, prostyl, anstatt mit den gewöhnlichen Anten (Abb. 415. 445, Z), macht sie heller und luftiger, zur Aufstellung von Weihgeschenken wie zur Besorgung von Amtsgeschäften geeigneter; sie waren durch hohe Gitter zwischen den Säulen geschlossen. In der großen Cella liefen auf drei Seiten dorische Säulen (an den Ecken Pfeiler oder „attische Säulen") in doppelter Reihe übereinander, den Mittelraum mit dem kolossalen Goldelfenbeinbilde der Athena Parthenos wirksam abschließend (Abb. 490). Die Durchführung der Säulenhallen auch im Hintergrunde der Cella ist neu (vgl. Abb. 383), vor allem aber bedeutet die Breite und Weiträumigkeit des ganzen Saales, ebenso des Mittelschiffes wie der Seitenschiffe, einen außerordentlichen Fortschritt gegenüber den schmalen Cellen und engen Seitenschiffen der streng dorischen Tempel, z. B. in Pästum und in Olympia. Eine hölzerne Kassettendecke spannte sich über den beiden inneren Räumen aus. Der westliche, durch vier ohne Zweifel ionische Säulen in drei Schiffe geteilt, war zur Aufnahme des Bundesschatzes und der heiligen Schätze, seine Vorhalle für die mit deren Verwaltung verbundenen Geschäfte bestimmt. Steht auch der Parthenon an Wucht der Bauglieder und an Mächtigkeit der Gesamtwirkung hinter dem olympischen Zeustempel zurück: an Schönheit des Materials, an Feinheit der Formen, an Harmonie des Ganzen, an Reichtum des bildnerischen Schmuckes überragt der athenische Tempel in seiner beherrschenden Lage weit seinen Genossen in der Alpheiosniederung.



492. Schild Strangford. Brit. Museum.

Phidias' eigner Anteil an dem Tempel war vor allem das Kolossalbild der Göttin aus Gold und Elfenbein; das Gold allein hatte ein Gewicht von 44 Talenten (1140 kg). Von der Gestalt der Athena Parthenos gaben uns zuerst zwei in Athen ausgegrabene Marmorstatuetten einen annähernden Begriff, von denen namentlich die später gefundene, etwa 1 m hohe Statuette „vom Varvakion“ (Abb. 491), weniger durch künstlerische Eigenschaften als durch engen Anschluß an die Äußerlichkeiten des Originales wichtig ist. Andere Kopien sind danach erkannt worden. Die Göttin steht aufrecht da, in ruhig gemessener feierlicher Haltung (Abb. 490). Während das rechte Bein fest auf dem Boden ruht, ist das linke leicht gebogen. Dadurch kommt Freiheit in die Bewegung und ein schöner Gegensatz in das Gefältel des einfach gegürteten dorischen Peplos. (Man vergleiche die lebhafter bewegte Athena Myrons, Abb. 469). Hals und Schultern deckt die schuppige, von Schlangen umringelte Ägis mit dem Medusenhaupte aus Elfenbein, den Kopf schmückt ein reich verzierter goldener Helm mit hohem dreifachen Busche. Kopf und Helm sind am feinsten in der trefflichen Gemme des Aspasios wiedergegeben (Abb. 493), die manches deutlich erkennen läßt, was in den Marmorkopien bei Seite gelassen worden ist; verschiedene Marmorköpfe treten ergänzend hinzu. Der Kopf ist breiter und voller als der myronische und der der Lemnierin. Beide Oberarme sind gleichmäßig gesenkt. Die linke Hand ruht auf einem großen kreisrunden Schilde, der außen rings um ein Medusenhaupt mit dem Amazonenkampf in Relief, innen mit einer gemalten Gigantomachie geschmückt war; unter den Kämpfern gegen die Amazonen wollte man schon früh den gewappneten Perikles und den kahlköpfigen Phidias erkennen (Abb. 492). Unter dem Schilde bäumt sich die große Burgschlange empor, die im Tempel der Polias hauste; dazu kam dann noch die lange Lanze, an die Schulter gelehnt. Auf der vorgestreckten Rechten hält Athena die geflügelte Nike, ihre stete Begleiterin und Dienerin. Als Stütze für die rechte Hand dient eine starke Säule, bei den riesigen Verhältnissen des Werkes und dem Gewicht der Nike wohl ein unentbehrlicher Behelf, der aber zugleich das für diese Seite notwendige und den Steilfalten des Chitons angepaßte Gegengewicht gegen Schild und Schlange der anderen Seite bot. Das Kapitell der Säule, am besten an der Statuette Abb. 491 erhalten, kann nicht so schmucklos gewesen sein, wie es jetzt dort erscheint; vermutlich sind die gemalten Einzelformen verloren gegangen, welche den



493. Athena Parthenos. Gemme des Aspasios. Wien.

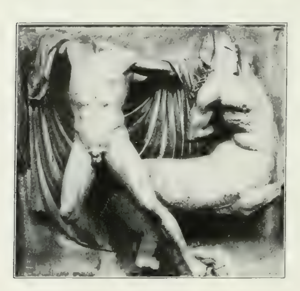
am Originale plastisch ausgeführten Blatt- oder Palmettenornamenten entsprachen. Offenbar haben wir es hier mit einer frühen Form des korinthischen Kapitells zu tun. Die hohen Sohlen der Schuhe waren mit Kentaurenkämpfen geschmückt. Die ebenfalls aus Gold und Elfenbein gebildete, etwa 8 m breite, 1,20 m hohe Basis war mit der Schmückung Pandoras durch Athena und andere Göttinnen verziert: das ganze Menschengeschlecht steht in der Pflege und unter dem Schutze der attischen Göttin, deren siegreiche Macht die verschiedenen Kampfdarstellungen zeigen. So umgibt eine reiche Umrahmung das selbst einfache Bild, das mit der Basis gegen 12 m hoch, in seiner strengen Gesamtkomposition notwendig der symmetrischen Architektur angepaßt sein mußte, innerhalb dieser aber eine ringsum freie Aufstellung erhalten hatte. Wenn auch die zahlreichen Nachbildungen uns nur die allgemeine Gestalt der Statue verraten, so herrscht doch selbst in ihnen ein weihevoller Zug. Die Göttin schließt sich in der ganzen Gestalt und Haltung älteren Vorbildern an, überragt sie aber weit durch ihre stille Größe und die gedankenreiche Fülle ihres Schmuckes. Mit solchem Ausdrucke ruhiger Macht und ernster Hoheit hat die hellenische Bildung zur Zeit des Äschylos und Sophokles, Pindars und Polygnots die olympischen Götter aufgefaßt; so offenbarte sich die Göttin des perikleischen Athen Bürgern und Fremden; so ward sie fortan dargestellt, wenn es galt, die Schutzgöttin Athens vorzuführen. Phidias allein war es nach einem antiken Ausspruch gegeben, das Bild der Gottheit zu schauen und anschaulich zu machen.

Die Statue der Göttin, im Jahre 438 aufgestellt, ward ergänzt und ihr beziehungsreicher Schmuck weiter ausgeführt in einer dreifachen Reihe von Marmorskulpturen, die sich der äußeren Architektur des Tempels einfügten. Jeder verfügbare, d. h. keiner architektonischen Funktion dienende Platz am Tempel ward mit Skulpturen gefüllt. Über der vollendeten Formenschönheit der Einzelleistungen vergißt man leicht den poetischen Sinn, mit dem das Ganze erdacht ist und der dem Werke seine große volkstümliche und religiöse Bedeutung verlieh. Athena, Zeus' eingeborene Tochter und die Herrin Attikas, ihre Macht, ihr siegreiches Auftreten unter Göttern und Menschen, die Gnaden, die sie den Griechen und besonders den Athenern durch ihre Hülfe erwiesen, die dankbare Huldigung, die ihr auserwähltes Volk ihr dafür darbringt, das alles bildet den Gegenstand der gesamten plastischen Schilderungen. Es ist ein begeisterter Lobgesang von der Herrlichkeit des attischen Reiches, den die bildende Kunst in ihrer Sprache anstimmte, wenige Jahrzehnte ehe diese Herrlichkeit für immer dahinsank.

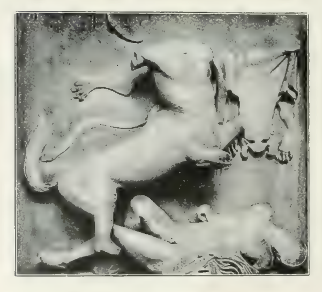
Wie Athena, kaum geboren, am Gigantenkampfe teilnahm (Osten), wie die Athener unter Theseus' Führung die Kentauren (Süden) und die Amazonen (Westen) besiegten, wie Athenas Schutz sich den gesamten Griechen im trojanischen Kriege segensreich erwies (Norden), das und noch einiges andere erzählten die 92 Metopenreliefs, der älteste Teil des plastischen Schmuckes. Wir erblicken die Athener siegreich daheim wie draußen, in Abwehr und Angriff. So mannigfach aber auch der Inhalt sich gestaltet, so ist doch überall die Beziehung auf die attische Göttin, die in der Verteidigung des Olympos gegen die Erdsöhne das Vorbild für alle Barbarenkämpfe gegeben hatte, gewahrt und dadurch ein festes Band um den ganzen Darstellungskreis geschlungen. Die Reliefs, etwa 1,20 im Quadrat, sind, entsprechend ihrer architektonischen Umrahmung, in kräftiger, fast statuarisch wirkender Erhebung durchgeführt. Der Grad der künstlerischen Durchbildung ist in den einzelnen Metopen verschieden, was bei der notwendigen Mitwirkung zahlreicher Hände unausbleiblich war. So läßt sich an ihnen die allmähliche Erziehung der Mitarbeiter zu geläuterterer Auffassung und Formensprache verfolgen. Einigermaßen gut erhalten sind allein die Metopen der Südseite mit Kentaurenkämpfen, denen die Proben (Abb. 494 ff.) entnommen sind: die in Formen und Handlung noch archaisch gebundene Gruppe 494, der den Kentauren beim Schopfe packende und zum Schlag ausholende



494.



495.

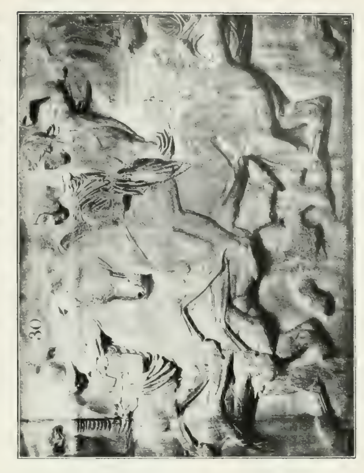


494—496. Metopen von der Südseite des Parthenon.

Jüngling mit dem großen Mantel (Theseus?) 495, und der in wildem Triumph über den Leib des Gegners dahinsprengende Kentaur 496. Die zweite Metope hat ein treffliches Gegenstück in einem andringenden und den Kentauren zurückwerfenden Jüngling. Die letztgenannten drei Metopen gehören zu den vollendetsten; anderswo begegnen wir noch altertümlicher Gebundenheit und Formenstrenge (494), oder noch nicht ganz überwundenem Ungeschick. Man ahnt, wie schwierig es sein mochte, so verschiedene Kräfte für den neuen Stil zu erziehen. Dieses erste Stadium der Parthenonskulpturen nahm etwa die vierziger Jahre ein.

Diesen in den verschiedenen Kämpfen unter Athenas Schutz errungenen Erfolgen sollte ein Gegenbild gegenübergestellt werden, das die Dankbarkeit der Athener gegen ihre Schutzherrin bezeugte. Das ist die Aufgabe des berühmten Frieses, der innerhalb der Ringhalle das Tempelhaus umzog. Man hat allerdings vermutet, daß zuerst nur ein Metopenfries über Pronaos und Opisthodom, wie in Olympia (S. 228), geplant gewesen sei, weil Tropfenplatten unter dem Fries am Epistyl der beiden Schmalseiten (Abb. 292) noch darauf hinzudeuten scheinen. Jedenfalls wäre aber die Änderung des Plans schon so bald, während des Baues, entstanden, daß die Friesblöcke an beiden Fronten bereits mit Rücksicht auf die Komposition des Frieses bemessen werden konnten. Unter diesen Umständen begreift man nicht, weshalb dann diese nun überflüssigen Tropfenplatten nicht entfernt worden wären, wenn sie nur zufällig aus dem älteren Plan übrig blieben; sind sie aber mit Bedacht aus der alten Bautradition beibehalten, so beweisen sie nichts mehr für die vermutete Änderung des Planes. Obschon die Beleuchtung und der Standpunkt für den Beschauer innerhalb des schmalen Säulenumganges ungünstig waren, so ist doch der Gedanke eines zusammenhängenden Frieses, der bisher eigentlich nur im ionischen Stile ausgeprägt worden war (S. 145), zu glücklicher Stunde aufge-

taucht und hat eines der vollendetsten Kunstwerke der Welt ins Leben gerufen. Der 1 m hohe Fries mit ganz flachem Relief, sicher nicht im Atelier, sondern an Ort und Stelle am Tempel ausgeführt, zog sich in einer Länge von 160 m um das ganze Tempelhaus in der Höhe des äußeren Triglyphon hin (vgl. Abb. 292). Er schildert den Festzug der Panathenäen, des sommerlichen Hauptfestes der attischen Burggöttin. Auf der Rückseite des Tempels, im Westen, ordnet sich in einzelnen, aber nicht zusammenhangslosen Gruppen der Zug (Abb. 497), um dann in breitem Strome sich an den Langseiten nach Osten zu ergießen und dort über der Vorhalle sich von beiden Seiten wieder zu vereinigen. Jünglinge auf ihren Rossen sprengen in geschlossenen oder gelösten Gliedern (Abb. 498), oder sie fahren auf Viergespannen einher; würdige Männer tragen Ölzweige, und Musiker spielen auf ihren Instrumenten; Jünglinge bringen die Opfergaben oder geleiten still die Hekatombe; Frauen und Jungfrauen tragen Opfergeräte herbei, und der bärtige Priester in langem schlichten Gewande ist im Verein mit einem dienenden Knaben beschäftigt, das Weihgeschenk für die Göttin, den kunstreich gewebten Peplos, sorgfältig zu falten; die Priesterin der Göttin, die in der Mitte der ganzen Gruppe steht, nimmt zwei kleinen Mädchen Stühle vom Kopfe, vielleicht um den Peplos darauf niederzulegen (Abb. 499). Hier, im Osten, haben sich die Götter selbst unsichtbar niedergelassen, als Beweis ihrer gnädigen Gesinnung gegen ihr frommes Volk. Nirgendwo in der Kunst spricht sich



498. Vom Nordfriese des Parthenon. London.



497. Vom Westfriese des Parthenon. Athen.

in gleicher Fülle der gehobene Sinn über des athenischen Reiches Herrlichkeit aus, der Fries bildet das schönste Seitenstück zu dem Preise Athens in Thukydides' perikleischer Leichenrede und macht uns die Verbindung von Zucht und Ordnung mit individueller Freiheit anschaulich, deren Athen sich rühmte. Daß einzelnes, wie z. B. die Pferdezügel, aus Metall gearbeitet war, steht fest; keine Sicherheit herrscht über das Maß der Färbung, deren Mitwirkung indessen schon wegen der schlechten Beleuchtung des Frieses angenommen werden müßte. Der Fries, von sehr verschiedenen Händen ausgeführt, aber in durchaus einheitlichem Sinn erfunden und komponiert, ist das vollendetste Muster dessen, was wir als phidiasische Kunst zu bezeichnen pflegen. Das trotz zahlreicher Schichten flache Relief, die vornehme Einfachheit der Darstellung, die ideale Ruhe bei aller Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Schilderung erzielen eine unvergleichliche Wirkung, machen aber den hier geschaffenen Stil schwer nachahmlich; es begreift sich, daß bald reichere Ausdrucksmittel erstrebt wurden. Wenn er dennoch fast ein Jahrhundert hindurch die attische Reliefkunst beherrscht oder beeinflußt, so beweist dies, welch fruchtbarer Same hier in den attischen Boden gestreut war.

Als Phidias 438 seine Arbeit an der Parthenos abschloß, war außer den Metopen der große Fries vollendet; die Arbeit, welche nach Ausweis der Bauurkunden noch sechs Jahre länger währte, betraf die Ausführung der **Giebelgruppen**. Daß deren Komposition im großen schon vor der Vollendung des Baues festgestellt war, ergibt sich aus den eisernen Balken, die im Hinblick auf die schweren Kolossalgestalten nach festem Plan in den Giebelboden eingesenkt worden waren und durch die schwere Rückwand des Giebels gehalten wurden. Die Giebelgruppen schilderten im Osten die erste Erscheinung Athenas unter den Göttern, ihre Geburt, im Westen ihren Wettstreit mit Poseidon über das attische Land. Die meisten der erhaltenen Giebelstatuen befinden sich im Britischen Museum und werden nach dem Namen des Mannes, der sie von Athen nach London gebracht hat, Elgin Marbles genannt. Aber ihre ursprüngliche Gruppierung läge großenteils im Dunkel, wenn nicht 1674, dreizehn Jahre bevor die venezianische Belagerung die Zerstörung des Tempels herbeiführte, ein flämischer Maler aus dem Gefolge des Marquis de Nointel (nach alter, kaum richtiger Vermutung Carrey) wie von allen 32 Südmetopen und großen Teilen des Frieses, so auch von den Giebelgruppen, soweit sie damals noch erhalten waren, Zeichnungen entworfen hätte. Über die Bedeutung der einzelnen Figuren, deren bezeichnende Attribute verloren sind, gehen noch immer die Ansichten vielfach auseinander, doch sind wir imstande, wenigstens den Grundgedanken der mächtigen Gruppen klar festzustellen. Wir denken uns auf der **Ostseite** (Abb. 500) in der schon früh verschwundenen Mitte des Giebels den thronenden Zeus und Athena in lebhafter Bewegung, eben seinem Haupt entsprungen, beiderseits von staunenden Göttern umgeben. Erhalten ist außer den sitzenden Gestalten von diesen nur eine nach links laufende besonders jugendliche Göttin („Iris“, eher Hebe). Man hat in ihr eine Botin der frohen Kunde erkennen wollen, wozu sie grade nicht sehr geeignet wäre; richtiger wird man in ihrer fluchtartigen Bewegung den Reflex des ungeheuren, alles bewegenden Ereignisses in der Mitte sehen. In den Ecken erblicken wir links den Sonnengott mit seinem Viergespann aus dem Ozean emporsteigend, rechts Selene mit ihren Rossen ebenso hinabsinkend: ein neuer Tag beginnt! Die Mitte der heutzutage viel schlimmer zerstörten, aber aus der alten Zeichnung uns vollständiger bekannten **westlichen** Giebelgruppe (Abb. 501) nehmen Athena und Poseidon mit ihren Wagen und deren Lenkerinnen ein. Zeugen des Streites, Anhänger der beiden Götter, füllen bald heftiger bewegt, bald ruhiger teilnehmend den weiteren Raum aus; wie sie aber im einzelnen benannt werden sollen, darüber gibt es keine vollkommene Sicherheit. Zum Glück wird dadurch die künstlerische Wirkung wenig berührt; volle Übereinstimmung herrscht über den unvergleich-

Bürger. Hermes. Dionysos. Demeter. Ares. Nike. Hera. Zeus. Diphrophoren? Priesterin.

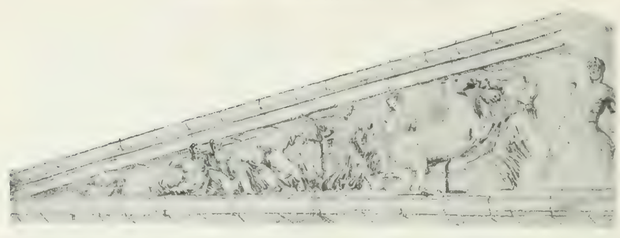
Priester u. Knabe mit Peplos. Athena. Hephästos. Poseidon. Apollon. Artemis. Aphrodite (verloren). Eros m. Sonnenschirm. Bürger.

499. Mittelgruppe vom Ostfriese des Parthenon Brit. Museum.



Helios. 4 Rosse. Dionysos. Kora und Demeter. „Iris“ (Hebe). Aphroditegruppe. (Selene.) 4 Rosse.

500. Der Ostgiebel des Parthenon nach einer Zeichnung von 1674.

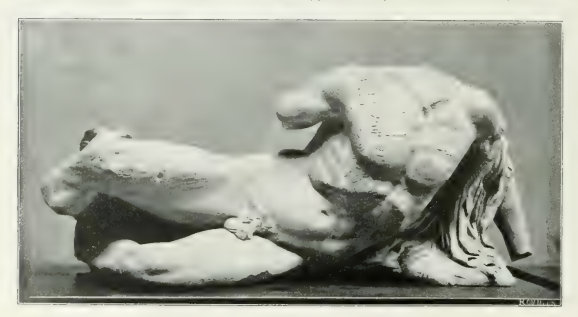


501. Der Westgiebel des Parthenon

lichen Wert der Statuen. Während die ganze bisherige Plastik, auch noch in den Metopen, die Frau in fast männlichen Formen bildet, ist hier die Natur und Schönheit des weiblichen Körpers entdeckt. Bei den bekleideten Frauengestalten (Abb. 502) erregt es unsre höchste Bewunderung, wie die Weiber so natürlich und ungezwungen dasitzen und liegen, die Gewänder, bald in feinen Falten, bald in größerem Wurf, so frei und reich den der Natur selbst abgelauschten Linien und



502. Aphrodite und Genossinnen aus dem Ostgiebel des Parthenon. Brit. Museum.



503. Der sog. Kephissos aus dem Westgiebel des Parthenon. Brit. Museum.

Bewegungen des Körpers folgen und doch in großen schönen Massen zusammengehalten werden. In den nackten Leibern aber offenbart sich die vollkommenste Beherrschung der Natur (Abb. 503). Die schwierige Drehung des Körpers im „Kephissos" ist mit vollendeter Wahrheit wiedergegeben; der Torso Poseidons (Abb. 504) leistet das Höchste in Verschmelzung von Realem und Idealem. So allem wurde es möglich, von allem



nach einer Zeichnung von 1674.

Kleinen, Unbedeutenden abzusehen, nur das Wesentliche, dieses aber groß und stilvoll wiederzugeben. Es ist alles Natur und doch nicht bloße, gewöhnliche Natur; in dem Pferdekopfe des Ostgiebels (Abb. 505) erblickte Goethe geradezu das „Urpferd". Freilich herrscht nicht durchweg völlige Stileinheit. Es ist nicht schwer, verschiedene Begabung und verschiedene Richtungen in den einzelnen Figuren zu erkennen — man vergleiche die fast noch etwas herbe „Iris" des Ostgiebels mit der wunderbar vollendeten Aphroditegruppe ebenda, den herrlich natürlichen „Kephissos" des Westgiebels mit dem strenger geformten Dionysos des Ostgiebels — doch fehlt es an genügendem Anhalt, die Giebel oder die einzelnen Figuren unter bestimmte Künstler zu verteilen. Die ganze Größe der Leistung tut ein Vergleich mit den Giebelgruppen von Ägina (Abb. 438 f.) und von Olympia (Abb. 448 f.) dar. Wie ist aller unbequeme Zwang des Raumes überwunden, wie bewegt, wie reich das Feld gefüllt, fast überfüllt, mit welcher Freiheit die Symmetrie belebt, wie ist alles Reliefmäßige entfernt, volle Körperlichkeit an die Stelle getreten; alles wirkt wie in unbekümmerter Freiheit geschaffen und ist doch von bewußt befolgtem Gesetz durchwaltet.

Der Kreis der Skulpturen am Tempel ist so geschlossen, daß es nur natürlich erscheint, wenn man das Ganze gemeiniglich einem einzigen Erfinder zuschreibt, unter dessen Leitung es nur von zahlreichen Mitarbeitern ausgeführt worden sei, dem Phidias. Läßt ihn doch die Bilderfülle, mit der er seine Götterstatuen ausstattete, für eine solche größere Aufgabe beson-



505. Pferdekopf aus dem Ostgiebel. Brit. Museum.

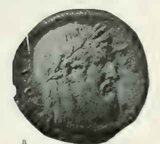


504. Torso Poseidons aus dem Westgiebel. Athen (Brust) und Brit. Museum (Rücken). Nach der Zusammensetzung im Straßburger Museum.

ders geeignet erscheinen. Allein diese Annahme beruht auf keinem bestimmten Zeugnis, und man hat ihr auch chronologische und stilistische Bedenken entgegengestellt. Unter den Metopen, die während der Errichtung des Baues entstanden sind, also während Phidias noch an der Parthenos arbeitete, treffen wir Stücke, bei denen nicht nur die Ausführung, sondern auch die Komposition so ungeschickt altertümlich ist, daß wir in ihnen die selbständigen Leistungen älterer Künstler erkennen müssen. In den fortgeschrittenen Metopen (Abb. 495) aber finden wir zum Teil den Stil, welchen wir am Friese in voller Entfaltung sehen. Der Fries stellte nun offenbar eine Aufgabe, bei der eine Teilung der künstlerischen Leistung nicht möglich war, wie bei den Metopen. Wir müssen also für die Erfindung dieses ganzen großen, in sich geschlossenen Werkes einen einzigen Meister annehmen, und das kann nach der überlieferten Stellung des Phidias nur dieser gewesen sein. Da die Metopen schon fertig versetzt werden mußten, der Fries aber erst am fertig stehenden Bau ausgemeißelt wurde, kann es an Bildhauern, welche den Entwurf unter der Leitung des Künstlers ausführten, in diesem Stadium des Baues nicht gefehlt haben; als die Parthenos 438 aufgestellt wurde, war der Tempel als Bau natürlich längst abgeschlossen, so daß bis dahin auch die Fertigstellung des Relieffrieses erfolgen konnte. Der Umstand, daß man um 440 schon mit der letzten Aufgabe, den Giebelgruppen, begann, macht es sicher, daß der Fries damals vollendet war. Daß sein Reichtum und die Lebhaftigkeit der Schilderung nicht über das hinaus gehen, was wir Phidias zutrauen dürfen, beweist die Amazonenschlacht an dem Schilde der Parthenos (Abb. 492). Während wir ihn also nach Entwurf und Ausführung mit Sicherheit für Phidias in Anspruch nehmen dürfen, scheinen sich dieser Annahme bei den Giebeln Schwierigkeiten entgegenzustellen. Daß ihr bildlicher Schmuck allerdings schon früh beabsichtigt und in den Grundzügen der Komposition festgelegt war, zeigen technische Vorkehrungen an den Giebelfeldern (S. 260), daß er ein integrierendes Glied des ganzen einheitlich erdachten Schmuckes des Tempels war, ist ebenso sicher (S. 257ff.), und daß mit seiner Ausarbeitung schon 440, also zu einer Zeit begonnen wurde, als Phidias noch ungestört mitten in vollem Schaffen stand, steht ebenfalls fest. Da nun die Annahme, der Prozeß des Phidias und sein Sturz seien der Einweihung der Parthenos auf dem Fuße gefolgt, in unserer Überlieferung keine Stütze hat, ja der bekannten ursächlichen Verknüpfung dieser Ereignisse mit dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges, wie sie Aristophanes als tiefgründige politische Weisheit vorträgt, allzusehr widerspricht, so läßt sich die Annahme, Phidias habe die Ausführung der Giebel auch noch selbst geleitet, nicht leicht bestreiten. Damit soll der sehr deutliche stilistische Unterschied zwischen den Giebeln und etwa der Lemnia oder auch der Parthenos nicht geleugnet werden. Der Gewandstil z. B. der Aphroditegruppe (Abb. 502), wo Körper und Gewand zu vollendeter Einheit verschmelzen, und das Spiel der Falten unendlichen Reichtum entwickelt, ist nicht bloß dem Grade nach, sondern von Grund aus verschieden von dem viel strengeren und altertümlicheren Stil der genannten Athenastatuen, deren schwerer Peplos die ganze Gestalt überdeckt und verbirgt. Hier scheint auch der Ausweg zu versagen, die Erfindung dem Phidias, die Ausführung jüngeren Kräften zuzuschreiben. Die Aphroditegruppe kann nicht im Stile der Parthenos erdacht und in ihrem eigenen Stil ausgeführt worden sein; Erfindung und Ausführung lassen sich nicht trennen. Aber wenn wir alles dies vielmehr den Vollendern des Parthenon zuschreiben, jugendlicheren Künstlern, welche im Sehen und Ausführen rasch über Phidias hinaus strebten, so kommen wir zu der schwierigen Annahme, daß alles dies Höchste und Stärkste in der Kunst des Parthenon von dem Meister, der als der größte gepriesen wird, nicht selbst erfunden und angeregt, ja eigentlich nur geduldet und zugelassen worden wäre. Auch in den Giebeln selbst treten uns noch Verschiedenartigkeiten des Stiles, nicht nur der Ausführung, entgegen. Der Versuch, diesen Stilwandel als letzten großen Schritt des genialen Meisters selbst

zu verstehen, muß wenigstens gemacht werden. Phidias' Verdienst aber bleibt in jedem Fall außer der gedankenreichen Erfindung des ganzen Schmuckes und der Ausführung namentlich des Frieses das, worin auch das Altertum seine Größe erkannte: die Bilder der Götter, und gerade der erhabensten Götter, mit größter Erhabenheit ausgestattet zu haben. Dies sollte er nun auch noch in Olympia bewähren.

Phidias in Olympia. Als Phidias nach 438, vielleicht erst nach 432 Athen verlassen mußte, ward er nach Olympia berufen, um für den dortigen Zeustempel einen Goldelfenbeinkoloß des Zeus zu schaffen. Phidias ging nicht allein, sondern in Begleitung seines Neffen, des Malers Panänos (S. 250), und als Gehülfe schloß sich ihm der Bildhauer Kolotes an. Die Aufgabe war schwierig, da der Tempel mit seinem engen Mittelschiff (Abb. 445, Z) auf ein Bild von etwa siebenfacher Lebensgröße nicht berechnet war; vermutlich war ursprünglich ein kleineres, den Verhältnissen der Cella angepaßteres geplant, aber nicht ausgeführt. In der Tat schien die Kolossalstatue den Rahmen des Tempels zu sprengen, und während einerseits die das tatsächliche Maß noch übertreffende Größenwirkung gerühmt wurde, tadelte man doch diese Größe als unproportioniert. Über die Gestalt der Statue belehren uns nur Beschreibungen und Münzbilder von Elis (Abb. 506c). Diese zeigen den Gott in einfacher


a


b

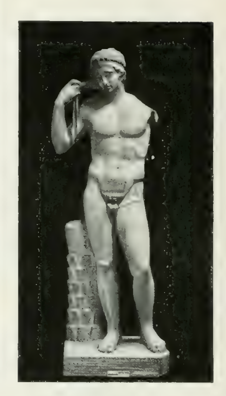

c

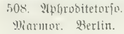
506. Zeus des Phidias in Olympia. a. c. Münzen von Elis. b. Gemme in Berlin.

Haltung auf seinem hohen Throne, von dessen überaus mannigfaltigem und beziehungsreichem Bilderschmucke sie allerdings keine Vorstellung geben. Phidias folgte auch hier wie bei der Parthenos dem Grundsatze, den Gott selbst in einfacher Hoheit darzustellen; Kranz, Zepter und Nike schienen auszureichen, der Adler begnügte sich mit dem Platz auf dem Zepter, der Blitz (Abb. 432ff.) ist ganz beiseite gelassen. Dafür umrahmte aber der Künstler den Gott mit reichem Beiwerk, das die Hauptseiten seines Wesens weiter ausführte. Der Mantel war mit heraldischen Lilien, den Blitzblumen gemustert, das Zepter mit verschiedenen Metallen ausgelegt, der Thron aus Gold, Ebenholz und Elfenbein gebildet und mit Edelsteinen besetzt; zwischen den Füßen hinten und an den Seiten waren Schranken von Panänos durch Gemälde mit je zwei Gestalten geschmückt; davor erhöhte ein schwarzgepflasterter Platz die farbige Wirkung, die überhaupt am Zeus noch viel mehr als an der Parthenos erstrebt gewesen sein muß. Das zahlreiche Bildwerk am Throne wies meistens auf Zeus' Gnadenfülle und Siegesmacht, nur in leichten Andeutungen (Niobiden, Sphinx) auf seine Strafgewalt hin; an der Basis bezeichnete die Geburt Aphrodites im Beisein der Olympier die Vollendung der von Zeus beherrschten schönen Welt, auf deren Anmut und festgeregelte Ordnung die Zeustöchter über der Rücklehne des Thrones, die Chariten und Horen, deuteten. Bei dem Gotte selber sprach die Milde des Sieg und Gnade gewährenden Herrschers aus den Zügen des Antlitzes (Abb. 506a, b), das mit der viel späteren Zeusmaske von Otricoli nichts weiter gemein hat, als die Grundlage der von Homer (Il. 1, 528ff.) überlieferten Züge des Götterkönigs, einer Vereinigung gnädiger Huld mit einer durch das bloße Neigen des Hauptes die Höhen des Olympos erschütternden Majestät. Späteren









508. Aphroditetorso. Marmor. Berlin.

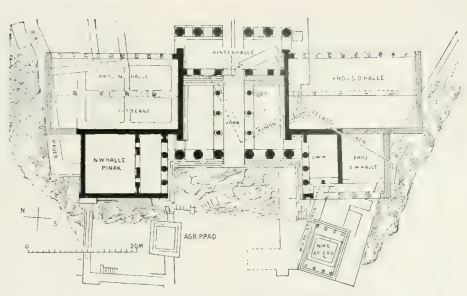
507. Zeus. Marmor. Dresden.

509. Anadumenos Farnese. Marmor. Brit. Museum.

Geschlechtern galt, als doch schon ein anderes Zeusideal an seine Stelle getreten war, Phidias' Zeusbild als ein Höchstes, ein Weltwunder; sein bloßer Anblick schien alles Leid zu stillen. Auf dem olympischen Zeus und der athenischen Parthenos beruhte vor allem der Ruhm des Phidias als des größten Götterbildners, der neben vollendeter Form auch das geistige Wesen der Gottheit am klarsten ausgedrückt habe. Da das Zeusbild selbst für uns unwiederbringlich verloren ist, mag eine mehrfach wiederholte Zeusstatue phidiasischen Stils, von der ein Exemplar in Olympia zum Vorschein gekommen ist, als schwacher Ersatz dienen (Abb. 507); mit der sicheren Ruhe des allmächtigen Herrschers steht der breitschulterige Gott da und blickt klaren Auges um sich, die edlen Züge von Haar und Bart schön umrahmt.

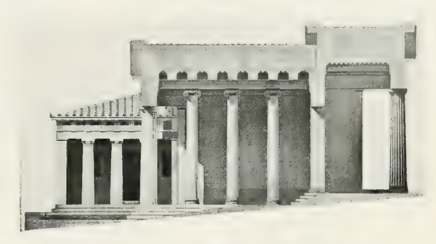
Kolotes, der dem Meister beim Zeus beigestanden hatte, schuf für den olympischen Tempel auch einen kostbaren Tisch von Gold und Elfenbein für die Siegerkränze. Beide Künstler arbeiteten nebenher für die Tempel der neu aufblühenden Hauptstadt Elis und ihres Hafenortes Kyllene. An Phidias' Aphrodite Urania in Elis, die ihren Fuß auf eine Schildkröte (einen Hinweis auf die benachbarte Höhe Chelonatas, „Schildkrötenberg") setzte, erinnert eine treffliche Statue von ähnlichem Motiv, die aus dem Kreise des Phidias herrührt (Abb. 508); sie zeigt den entwickelten Gewandstil der Giebelgruppen am Parthenon. Endlich hat Phidias für Olympia sein einziges literarisch bezeugtes Menschenbild geschaffen, einen Sieger als Anadumenos, d. h. wie er sich die Siegerbinde um das Haupt legte; vielleicht dürfen wir ihn in der schönen farnesischen Ephebenstatue des Britischen Museums (Abb. 509) wiedererkennen, von dem polykletischen Diadumenos (Abb. 543) durch schlichte Ruhe auch im Stand unterschieden.

Weitere attische Bauten. Unmittelbar nach der Vollendung des Parthenon wurde auch die übrige Arbeit auf der Akropolis rüstig gefördert. Schon 437 ward Hand an die Errichtung der Propyläen, des Eingangstores zur Burg, gelegt; in fünf Jahren wurde das überaus schwierige Werk soweit vollendet, als es überhaupt geführt worden ist. Der

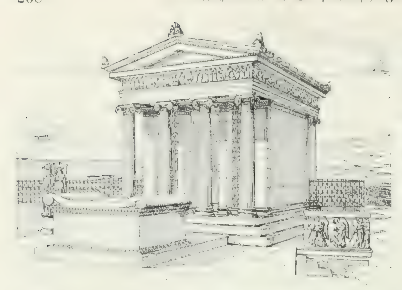


510. Grundriß der Propyläen. Athen.
(Das Schraffierte war nur projektiert, nicht ausgeführt.)

Baumeister Mnesikles hat es meisterhaft verstanden, den die ganze Westseite der Burg absperrenden Bau als Bekrönung des steilen Aufganges zu gestalten (Abb. 510, vgl. Abb. 487). Eine hohe sechssäulige dorische Fassade, von der beiderseits niedrige Flügel vorspringen, bildet die Front einer tiefen dreischiffigen Halle, die durch eine Wand mit fünf Türen abgeschlossen wird. Eine ähnliche, nur weniger tiefe Halle öffnet sich gegen das Innere der Burg. Es ist eine stattliche Erweiterung des im alten tirynthischen Torbau vorliegenden Schemas (Abb. 265, H). Für die Säulenreihen im Innern der Westhalle war mit Rücksicht auf die höher liegende Decke wie im Westraum des Parthenon die schlankere ionische Ordnung gewählt worden (Abb. 511), deren Kapitell eine überaus klare und schöne Form erhielt (Abb. 304). Der ursprünglich größer geplante Bau mußte um äußerer Hemmnisse willen beschränkt werden, die offenbar von den Vertretern der in ihrem räumlichen Bestande bedrohten Heiligtümer (Athena Nike und Artemis Brauronia) ausgingen: die südöstliche Seitenhalle fiel weg, der Südflügel ward unschön verkürzt. Doch wegen des Ausbruches des peloponnesischen Krieges haben die Propyläen nicht einmal so den letzten Abschluß erhalten; auch die nordöstliche Halle wurde nicht ausgeführt und große Teile der Architektur blieben ohne die abschließende Bearbeitung. Plastischer Schmuck fehlte ihnen, vielleicht absichtlich ihrer sozusagen einführenden Bestimmung gemäß; desto anmutiger wurde das dicht davor auf einem Mauervorsprung gelegene, zierliche ionische Tempelchen der Siegesgöttin, der Athena Nike, damit bedacht (Abb. 512), ein Amphiprostylos (S. 134) von noch etwas schweren Verhältnissen, durch seine Lage über dem Absturz einer Bastion (Pyrgos) für sich betrachtet von entzückender Wirkung, aber im ganzen gesehen eine Schädigung des großartigen mnesikleischen Ent-



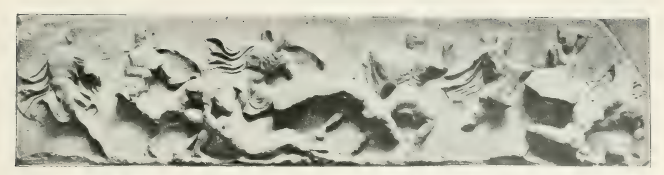
511. Durchschnitt der Propyläen. Athen. Restauriert.
(Ulmann bei d'Espouy.)



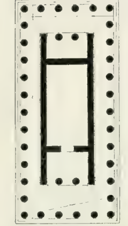
512. Tempel der Athena Nike („Nike Apteros"). (Michaelis.)

wurfes (Abb. 487). Der Bau des Tempelchens war schon um 450 beschlossen und Kallikrates (S. 254) übertragen worden, kam aber erst im Zusammenhang, richtiger im Widerstreit mit den Propyläen zur Ausführung, und zwar in der Zeit des Nikiasfriedens (421). Wie wir wissen, war die Familie des Kimon daran beteiligt, sein Großneffe Kallias scheint den entscheidenden Antrag gestellt zu haben. Solche persönlichen Beziehungen erklären die sonst in dieser Zeit auffällige Wahl des zum Schmuck des Tempels gewählten Gegenstandes: die Friese schildern die Entscheidungsschlacht von Plataä. Die Götterversammlung im Osten, in der Athena die Sache der Griechen vertritt, ist dem Stile des Parthenonfrieses noch einigermaßen verwandt, dagegen gehen die Kämpfe zwischen Griechen und Persern an den Langseiten, zwischen Griechen und Griechen an der Rückseite (Abb. 513) darüber hinaus.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Beginn des Parthenon, wenn nicht noch etwas früher, entstand das „Theseion", das sicher nicht der Theseusbezirk (S. 237), eher der Hephästostempel ist, auf das aber auch Apollon Patroos und Aphrodite Urania Anspruch erheben. Der Tempel ist in Grundriß (Abb. 514) und Aufriß (Abb. 515) ein rechter Normaltempel attischen Stils, dank seiner Sechssäuligkeit normaler als der Parthenon und viel besser erhalten. Dem Parthenon stand er nahe durch seinen mannigfachen plastischen Schmuck aus parischem Marmor, dessen inhaltlicher Zusammenhang für uns aber nicht mehr klar liegt. Von den Giebelgruppen ist alles außer ihren Spuren auf den Giebelböden verschwunden. Achtzehn Metopen des östlichen Endes, zehn an der Front und je vier an den Langseiten, sind plastisch verziert, auch die beiden Fronten der Cella über Pronaos und Opisthodom mit ionisierenden Relieffriesen ausgestattet. Die Reliefs schildern Kampfszenen, in den Metopen neun Taten des Herakles und acht des Theseus, im westlichen Friese den beliebten Kampf der Lapithen und der Kentauren (Abb. 516), im östlichen Fries eine verschieden gedeutete Schlacht, die in Gegenwart sitzender Götter gegen ein wildes, Steine schleuderndes Geschlecht ausgefochten wird (Abb. 517), vielleicht Theseus' Kampf gegen die Söhne des Pallas um den Besitz Attikas. Die Motive klingen vielfach an die älteren Parthenonmetopen an, der Stil weicht aber ab; die gedrungenen Figuren sind weniger im einzelnen durchgeführt und zeigen etwas von myronischer Art, sehr lebhafte, ja kühne Motive (Abb. 516). Eine Besonderheit liegt darin, daß der östliche Vorraum, nach außen durch die Metopenreliefs hervorgehoben, auch innen insofern abgeschlossen wird, als der Ostfries beiderseits von den Anten nach der äußeren Säulenstellung übergreift; eine eigentümliche Anordnung, die noch in zwei etwas jüngeren Tempeln wiederkehrt, dem herrlich über dem Meer gelegenen Poseidontempel auf Kap Sunion und (nur wenig abweichend) dem größeren, nie fertig gewordenen Nemesistempel in Rhamnus (Abb. 287), der durch seine schöngegliederte Kassettendecke ausgezeichnet ist. Unbekannt ist die Anlage des Tempels der Göttermutter (Metroon) am Markte, der auch in perikleischer Zeit errichtet ward. Dem kleinen Niketempel in der Architektur ähnlich, in der Ausführung aber wohl älter ist der, erst im 18. Jahrhundert



513. Kampf um einen Gefallenen. Vom Westfriese des Tempels der Athena Nike. Marmor. Brit. Museum.

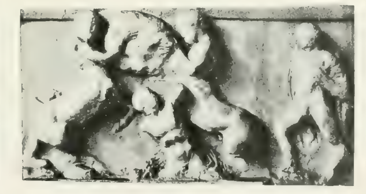


514. „Theseion". Grundriß.

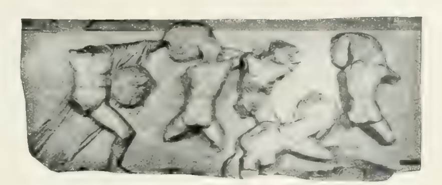


515. Das sog. Theseion, Tempel des Hephästos oder des Apollon Patroos.

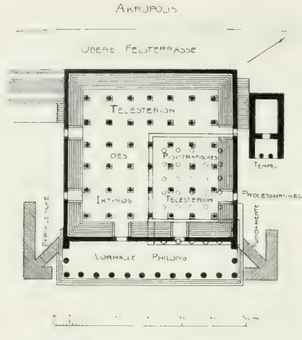




516. Kentaurenkämpfe. Vom Westfriese des „Theseion".



517. Kampf mit Felsblöcken Vom Ostfriese des „Theseion".



518. Der Weihetempel zu Eleusis.
(Nach Dörpfeld und Philios.)

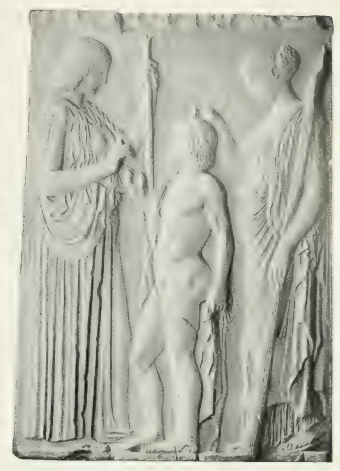
zerstörte ionische „Tempel an dem Ilissos" (Abb. 288), dessen mit lebhaften und schwer zu deutenden Bildern geschmückter Fries kürzlich in Resten scharfsinnig wieder erkannt ist.

Eine sehr eigentümliche architektonische Aufgabe stellte der Mysterientempel von Eleusis, den Perikles, freilich vergebens, zum Mittelpunkt eines gesamtgriechischen Kultes zu machen wünschte (Abb. 518). Der Kult war uralt, Reste aus „mykenischer" Zeit hatten sich erhalten. Jetzt galt es einen geräumigen, nach außen streng abgeschlossenen Saal für die mystischen Schaustellungen und die große Zahl der Eingeweihten zu schaffen. An Stelle des kleineren peisistratischen Baues (S. 187), dessen Verlängerung nach den Perserkriegen unternommen, aber nicht zu Ende geführt worden war, trat von Iktinos, dem Erbauer des Parthenon entworfen, ein großes ungefähr quadrates, zweistöckiges Gebäude, zu dessen oberem Stockwerk man von einer höher gelegenen Felsterrasse aus gelangte. 42 hohe Säulen trugen die Decke und machten den Saal einem ägyptischen Hypostyl (Abb. 85) oder einem persischen Palast (Abb. 208) ähnlich. Der untere Raum war rings von acht ansteigenden Sitzstufen umgeben. Iktinos' Plan, zu dem auch eine große Ringhalle an drei Seiten gehört zu haben scheint, ward im unteren Teil von Koröbos (zum Teil aus dunklem eleusinischen Stein) ausgeführt; das Obergeschoß mit den oberen marmornen Säulen vollendete Metagenes, das Dach mit einer Lichtöffnung Xenokles; die große zwölfsäulige Halle (Prostoon) im Südosten ward erst nach 317 von Philon erbaut. Für ähnliche Zwecke, Aufnahme einer großen Menschenmenge bei musischen Wettkämpfen, war auch das Odeion bestimmt, der älteste perikleische Bau (eröffnet 446); es griff auf die uralte Rundform (S. 101) zurück und war mit einem Zeltdach nach Art der spartanischen Skias (S. 158) gedeckt; im Inneren war es wiederum sehr säulenreich. Solange der im Osten längst geübte Gewölbebau, mit dessen Theorie sich die Gelehrten der perikleischen Zeit beschäftigten, noch nicht entwickelt und mit der gradlinigen Architektur in Verbindung gesetzt war, gab es eben kein anderes Mittel zur Herstellung großer bedeckter Räume als den Säulensaal.

Über Einzelbauten weit hinaus ging der kunstmäßige Städtebau, der zu Perikles' Zeit durch den Sophisten Hippodamos von Milet begründet ward. In älteren Städten herrschte entweder völlige Kunstlosigkeit, oder die nächsten Bedürfnisse der Festigkeit, des Wasserbedarfs, der Zugänglichkeit hatten die Anlage bestimmt; hie und da ward auch, wie in Tanagra, eine obere Tempelstadt von der unteren Stadt der Menschen abgesondert. Während nun die älteren Städte, auch Athen, ein unregelmäßiges Straßennetz besaßen, ward nach Hippodamos' Plan die athenische Hafenstadt Piräus ebenso wie die attische Kolonie Thurioi am Busen von Tarent (445), nach dem neuen System angelegt: grade breite Straßen und schmalere Gassen, alle sich rechtwinklig schneidend, mit Plätzen an passenden Stellen. Der Zollhafen des Piräus, der eines festen Abschlusses gegen die Stadt bedurfte, erhielt eine besondere Umgrenzung mit langen Säulenhallen und mit einer Börse (Deigma); davon gesondert wurden geschlossene Kriegs=

häfen mit Arsenalen und Schiffshäusern angelegt. Im Zusammenhange damit ließ Perikles durch Kallikrates (S. 254. 268) Athen und die Hafenstadt durch die beiden parallelen „Schenkelmauern" verbinden, Lehmziegelmauern mit hölzernem Wehrgang, deren Fundamentierung in dem sumpfigen Boden große Schwierigkeit bereitete.

Kreis des Phidias. Unter den Schülern des Phidias werden der Athener Alkamenes, der Parier Agorakritos und der Eleer (?) Kolotes (S. 265) besonders namhaft gemacht; von anderen Künstlern können wir ein engeres Verhältnis nur vermuten. In der Tat besitzen wir noch eine große Zahl von Bildwerken, die wohl einen gemeinsamen „phidiasischen" Stempel tragen, aber unter sich doch erheblich verschieden sind: hier hoheitsvolle Strenge, Einfachheit des Standes, eine noch etwas herbe Faltengebung, das Zurücktreten des Körpers unter dem schweren Gewande, dort ein milderer Ernst, eine etwas bewegtere Haltung, eine weichere Behandlung des mit mehr Einzelmotiven ausgestatteten Gewandes, ein stärkeres Betonen des Körpers, dem das Gewand entweder als schmiegsame Hülle sich anschließt oder den es durch den Gegensatz sich ablösender Faltenmassen hervorhebt, kurz eine ganz neue und vollkommenere Lösung des alten Problems des Verhältnisses von Körper und Gewand. Es fehlt nicht an Übergängen, das Neue wird auf verschiedenen Wegen angestrebt. Aber wenn wir auch von vornherein geneigt sein mögen, den in Attika zahlreich vertretenen Joniern eine Hauptrolle bei diesem Fortschritt zuzuschreiben, so gestatten unsere Hilfsmittel doch kaum, den einzelnen Künstlern ihren besonderen Platz in der ganzen Bewegung anzuweisen.



519. Triptolemos zwischen Demeter und Kora. Marmorrelief aus Eleusis. Athen.

Wir können diese Entwicklung sowohl in Reliefs wie in Statuen verfolgen. Einen treuen Abglanz von Phidias' „edler Einfalt und stiller Größe" bewahrt das 1859 zu Eleusis gefundene Relief (Abb. 519). Es stellt „die beiden Göttinnen" von Eleusis dar: dem jungen Triptolemos reichte Demeter die (ehernen) Kornähren, während Kore mit der Fackel von rechts herantretend ihn bekränzte. Die Haartracht und das Gewand Demeters zeigen noch einen Rest des alten Stiles, vielleicht infolge beabsichtigter Erinnerung an ein statuarisches Werk; der Fluß des Gewandes bei Kore und besonders die Haltung des Knaben weisen dagegen bereits auf den Stil des Parthenonfrieses. Ihm steht sehr nahe das berühmte Orpheusrelief im Neapler Museum (Abb. 520, auch in Villa Albani und sonst erhalten): Orpheus, den Eurydike durch ihr Handauflegen veranlaßt hat, sich wider das Verbot nach ihr umzusehen, und der deshalb für immer von seiner Gattin getrennt wird, wirft noch einen letzten Blick auf diese. Da ergreift Hermes, nicht ohne leise Teilnahme, deren rechte Hand, um sie in den Hades zurückzuführen. Das Relief ist ein Muster für die Fähigkeit der attischen Kunst, auch das tief Schmerzliche in



520. Orpheus und Eurydike. Marmor. Neapel.



521. „Demeter". (Arme ergänzt.) Marmor. Vatikan.

milde gedämpfter Weise, ohne Pathos und dadurch doppelt ergreifend, zu verkörpern. Dieses und einige ähnliche, anscheinend eng zusammengehörige Reliefs (Medeia und die Peliaden, Theseus und Peirithoos im Hades) haben ihren Stoff der gleichzeitigen Tragödie entlehnt, deren Geist sie atmen; daß sie Denkmäler errungener tragischer Siege bildeten, ist wahrscheinlich. Die Art der Komposition erinnert an Panänos' Bilder am Throne des Olympischen Zeus (S. 265).

Auch von Statuen seien ein paar Beispiele hervorgehoben. Einer älteren, Phidias nahestehenden Gruppe gehören eine Demeter (Cherchel, Berlin) und eine Kore (Albani) an, beide vermutlich für Eleusis bestimmt, da ihre Typik dem eleusinischen Relief (Abb. 519) zu Grunde liegt. Beide Statuen bewahren noch die ältere Stellung, mit beiden Sohlen flach auf dem Boden aufruhend (Kore abweichend vom Relief). In eine leichte Schrittstellung umgewandelt erscheint dieser Stand bei der erhabenen vatikanischen Demeter (Abb. 521), die den einfachen, über dem Überschlag gegürteten Peplos der phidiasischen Statuen beibehält, aber unter dem Gewande dem Körperlichen mehr sein Recht zukommen läßt. Ein belebteres und reicheres Gewand ist der überlebensgroßen Athena Medici eigen, einer mächtigen Gestalt, deren zugehöriger Kopf in andern Kopien (z. B. Sevilla) erhalten ist, zugleich mit der Gewißheit, daß wir hier die Wiederholung eines Goldelfenbeinbildes vor uns haben (vgl. S. 250). Vollendet tritt der jüngere, den Giebelgruppen des Parthenon entsprechende Stil in der Berliner Aphrodite (Abb. 508) auf; Bewegung, Faltengebung, Verhältnis von Körper und Gewand zeigen die weitere Entwicklung, in der eine schöne Aphrodite der Villa Pamfili vielleicht noch einen Schritt weiter, bis zu leise sich blähendem Gewande, geht. Dem Kreise des Phidias gehört auch die barberi-

nische Schutzflehende an, die sich auf einen niedrigen Altar niedergelassen hat; ein gehaltenes Pathos, fast noch ein leiser Hauch archaischen Empfindens, verbindet sich mit bescheidener Belebung der Gewandmotive.



522. Die Göttermutter mit Gefolge. Marmorrelief aus Athen. Berlin.

Der Parier Agorakritos galt für Phidias' Lieblingsschüler; man hat, allerdings im Gegensatz zu der überlieferten Motivierung, vermutet, weil er am meisten in die Art des Meisters eingegangen wäre, so daß seine Werke mehrfach diesem zugeschrieben wurden. Das galt von seinen beiden berühmtesten Marmorstatuen, der oft nachgebildeten Göttermutter im athenischen Metroon (S. 268), mit Löwen und Handpauke, einer der populärsten Statuen Athens (Abb. 522), und von der Nemesis für den Tempel von Rhamnus (Abb. 287, S. 268), von der sich ein Stück des Kopfes erhalten hat, von breitem Stil; ihr Haupt war mit einem reichverzierten Goldreif geschmückt, die Rechte hielt eine Schale, die gesenkte Linke einen Apfelzweig. Das beziehungsvolle Beiwerk und die bruchstückweise erhaltenen Reliefs der Basis, die Helena als Nemesis' Tochter von Zeus feierten, mahnen an Phidias' große Götterbilder, die Reliefbruchstücke lassen aber einen etwas jüngeren Stil, mehr durchscheinenden Körper, erkennen, und stehen so den Parthenongiebeln näher; ob die Gestalt auf einer kyprischen Silbermünze des vierten Jahrhunderts (Abb. 523) wirklich Nemesis wiedergibt und überhaupt mit der Statue des Agorakritos so eng zusammenhängt, wie man vermutet hat, ist unsicher.

Besonders fruchtbar scheint Alkamenes gewesen zu sein. Er stammte nach einer Angabe von der Insel Lemnos, nach anderen Nachrichten aus Athen, wo er jedenfalls eingebürgert war. Wir haben in einer in Pergamon gefundenen Kopie seinen Hermes Propylaios erhalten (Abb. 524), eine Herme des Gottes, wie es deren ähnlich viele gab; die typischen, etwas altertümlich gehaltenen Züge lassen doch die Verwandtschaft mit Phidias' Zeus (Abb. 506) nicht ganz verkennen. Ob auch seine auf der Akropolis aufgestellte Hekate, die hier zuerst in dreifacher Gestalt gebildet war, den archaistischen Stil zeigte, den die zahlreich erhaltenen kleinen Hekatebilder (Abb. 525) meistens erkennen lassen, ist nicht gesichert. Jedenfalls

524. Hermes Propylaios nach Alkamenes, aus Pergamon. Marmor. Konstantinopel.



523. Nemesis (nach Agorakritos?). Kyprische Silbermünze.



525. Hekate. Marmor. Berlin.

könnte der gebundene Stil auch hier durch die besonderen Bedingungen des Werkes veranlaßt worden sein. Übrigens setzte der Schüler und „Nebenbuhler des Phidias", der seinen festen Platz in der Reihe der ersten Künstler hatte, dessen Aufgabe, die Tempel und Heiligtümer Athens mit würdigen Götterbildern von Marmor, Erz, Gold und Elfenbein zu schmücken, mit großem Erfolge fort. So schuf er beispielsweise nach dem Vorbilde des olympischen Zeus einen chryselephantinen thronenden Dionysos mit Thyrsos und Becher für den neuen Tempel am Theater (Abb. 486, 44), und für die benachbarte Gartenvorstadt eine „Aphrodite in den Gärten", nach antikem Urteil sein schönstes Werk, an dem besonders Gesicht und Hände gelobt werden; es wird meist, aber ohne Sicherheit, in einer oft wiederholten Statue dieser Göttin mit durchscheinendem Gewande wiedererkannt (Abb. 526), einem charakteristischen Beleg für die schon hervorgehobene Tendenz, dem Körper auch in Gewandstatuen zu seinem Rechte zu verhelfen. Für den Hephästostempel über dem Markt (vielleicht das „Theseion", s. S. 268) arbeitete er um 420 eine Erzgruppe des lahmen Gottes und seiner Kultgenossin Athena Hephästia; die bisherigen Versuche, Nachbildungen dieser Werke nachzuweisen, unterliegen schweren Bedenken. Auch der Ares im athenischen Arestempel war von Alkamenes; manche denken — nicht mit Recht — an den Ares Borghese in Paris. In einem Torso von der Akropolis liegt dagegen wahrscheinlich ein Werk des Alkamenes vor: Prokne, wie sie auf den Tod ihres Sohnes Itys sinnt, der sich ängstlich an die Mutter schmiegt (Abb. 527). Der Stil entspricht zumeist dem der „Mädchen" vom Erechtheion (Abb. 551). Für Mantineia schuf Alkamenes einen Asklepios, vermutlich stehend und auf den Stab gelehnt, wie ihn die älteren attischen Weihreliefs darstellen. An das Ende seiner Wirksamkeit fällt eine Kolossalgruppe Athenas und des Herakles (in Relief?), ein politisches Denkmal, das die Athener nach Thrasybuls von den Thebanern begünstigter Rückkehr (403) für Theben stifteten. Gleich seinem Lehrer schweifte Alkamenes auch gelegentlich in das Gebiet rein menschlicher Darstellungen ab, die hohen



526. „Aphrodite in den Gärten". Marmor. Louvre.

Ruhm genossen: ein eherner Sieger führte den Namen Enkrinomenos (mustergültig). Sicher irrig wird der vortreffliche stehende Diskoswerfer im Vatikan (Abb. 576) damit in Verbindung gebracht, allerdings eine wahre Mustergestalt, die aber richtiger der jüngeren sikyonischen Kunst zugeteilt wird. Nach allem erscheint Alkamenes als der Erbe phidiasischer Kunst; die alten Kunstrichter erkannten auch ihm, wie dem Meister, den Charakter des Gewichtigen, Hoheitsvollen zu. Daß er über den Stil des Phidias entschieden hinausgegangen wäre, läßt sich nicht erkennen. Eine nicht geringe Anzahl idealer Frauengestalten, die uns in Kopien erhalten ist, entstammt dieser Zeit, ohne daß genauere Beziehung, ja oft ohne daß genauere Deutung möglich ist. Genannt sei eine „Demeter" im Kapitol (Abb. 528), und die mehrfach wiederholte Hera Barberini (Abb. 529). Während erstere ganz in der älteren phidiasischen Tradition geschaffen ist, zeigt letztere, namentlich in dem feinen Untergewand die Tendenzen wirksam, welche den Parthenongiebeln ihre Bedeutung geben.

In diese Zeit hat die moderne Forschung auch einen von ihr nur erschlossenen älteren **Praxiteles** gesetzt, in dem sie den Großvater des berühmten Künstlers gleichen Namens vermutete.



527. Prokne und Itys. Parischer Marmor. Akropolis.



529. Hera Barberini. Vatikan.



528. Demeter. Kapitol.



531. Athena Albani. Marmor. Rom, Villa Albani.



530. Athena Farnese. Marmor. Neapel.

Trotz sehr allgemeinen Beifalls muß aber diese Hypothese als unbewiesen gelten (vgl. oben S. 238). Ebenso unsicher ist es, ob in diese Reihe Pyrros gestellt werden darf, dessen Athena Hygieia an den Propyläen vermutlich der großen Pest (429) ihre Entstehung verdankte und dem Künstler das attische Bürgerrecht eintrug: man hat vorgeschlagen, sie in einer schönen Neapeler Statue (Abb. 530) zu erkennen, der einst von Winckelmann hoch gepriesenen „Pallas Albani" (jetzt fälschlich Farnese genannt), aber die erhaltenen Standspuren auf der Basis des Pyrros wollen nicht recht stimmen.

Bei der Neapeler Pallas ist der phidiasische Peplos mit dem geschlossenen ionischen Chiton vertauscht und alles Gewicht auf den großen faltenreichen Mantel gelegt. Denselben Weg haben mehrere Künstler dieser Zeit beschritten, wohl zuerst der Meister einer etwas älteren, großartig-herben Athena in Villa Albani (Abb. 531). Noch mehr hebt sich mit Hülfe des höheren „korinthischen" Visierhelmes der Wuchs der kriegerischen Jungfrau in der Kolossalstatue von Velletri (Abb. 532), die mit Lanze und Schale zu ergänzen ist: die Strenge des Auftretens und der



532. Athena von Velletri (rechter Arm falsch ergänzt). Marmor. Louvre.

Bildung tritt deutlich durch den Vergleich mit der Hera Barberini (Abb. 529) zu Tage, doch weicht die Göttin von Phidias' Art merklich ab, und ist mit Kresilas in Beziehung gebracht worden.

Andere Richtungen. Neben Phidias und seinen Schülern stehen einige Künstler, bei denen man myronischen Einfluß vermuten darf. Myrons Sohn Lykios und Styppax aus Kypros waren, soviel wir wissen, ausschließlich Erzbildner und setzten wohl im ganzen die Weise des Meisters fort, indem sie teils Siegerbilder, teils lebensvolle Genrefiguren, aus bestimmten Anlässen gewidmet, teils Porträts schufen. Lykios arbeitete schon in den vierziger Jahren zwei Reiterstatuen (Dioskuren?), die demnächst einen Ehrenplatz an den vorspringenden Flügeln der Propyläen erhielten; eine halbkreisförmig angeordnete Gruppe in Olympia, außer andern troischen Helden vor allem Achill und Memnon im Zweikampf und ihre Mütter bei Zeus für die Söhne flehend, bewahrte ein älteres Kompositionsschema. Von seinen gerühmten Knabenfiguren (Feueranbläser, Räucherer, Weihwasserträger) ist bisher nichts nachgewiesen. Styppax' Eingeweideröster, der das Feuer mit vollen Backen anblies, verfolgte ähnliche Bahnen. Viele Werke dieser Künstlergruppe fanden ihren Platz auf der Burg. Götterbilder fehlten übrigens bei diesen Künstlern so wenig wie bei Myron, darin lag aber nicht ihre Stärke. Der Hermes Ludovisi mit seiner eindringlichen Rednergebärde mag hierher gehören, vielleicht auch die schöne Erzbüste des weinbeschwerten, bärtigen Dionysos aus Herculaneum.



533. Verwundete Amazone. Marmor. Kapitol. Nach der Ergänzung im Straßburger Museum.

Einen bedeutenden Rang unter den Künstlern der perikleischen Zeit nimmt Kresilas aus Kydonia in Kreta ein, dessen verwundete Amazone neben den Amazonen Polyklets (Abb. 542) und Phidias' (Abb. 482) in Ephesos stand. Sie wird meist in der kapitolinischen Statue wiedererkannt (Abb. 533), die sich nach dem Zeugnis einer Gemme (Abb. 534) einst auf ihren Speer stützte. Hier ist die Wunde unter der Brust zum innerlichen und äußeren Mittelpunkt der packenden Darstellung gemacht und der Schmerz in dem gesenkten Kopfe mit besonderer Schönheit zum Ausdruck gebracht. Es ist von den drei Amazonen die psychologisch konsequenteste und wirksamste, eben dadurch von Polyklets sonstiger Art verschieden, wenn sie auch dessen Standmotiv (S. 281) in besonderer Motivierung aufweist. Der im Tode zusammenbrechende Verwundete des Kresilas scheint in einer Erzstatuette nachzuwirken (Abb. 535): ähnlich bekleidet wie die Amazone, aber lebhafter bewegt, stützt er sich mit beiden Händen fest

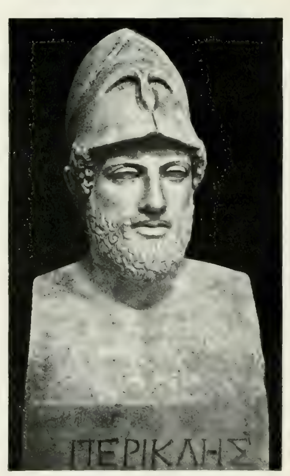
534. Onyxgemme. Doppelte Größe. Paris.



535. Zusammenbrechender Verwundeter. Erzstatuette. St. Germain.

auf den Speer und senkt den Blick gegen das verwundete linke Bein, wiederum eine schöne, geschlossene Komposition, die mit der Amazone Mattei (Abb. 482 f.) so nahe verwandt ist, daß man, allerdings auch wegen einiger Sonderbarkeiten der Statuette, deren Echtheit in Frage gestellt hat. Es scheint aber möglich, diese aus der klassizistischen, unfreien Richtung zu verstehen, welche eine solche verkleinerte Kopie zu dekorativer Verwendung schuf. Auf eine andere Seite der Begabung des Kresilas weist sein berühmtes Bildnis des Perikles (Abb. 536), ein Muster des älteren, die Charakteristik auf das Wesentliche beschränkenden Idealporträts. Starke Verwandtschaft seiner Züge mit denen der Athena Albani (Abb. 531) wie auch der von Velletri (Abb. 532) erlauben es, diese Schöpfungen nahe zu Kresilas zu stellen.

Wir dürfen nicht erwarten, alle Künstler von Bedeutung in unsrer schriftlichen Überlieferung wieder zu finden, und noch weniger alle erhaltenen Werke mit überlieferten Namen in sichere Beziehung setzen zu können. Je bedeutender die Werke sind, desto schwerer wird uns der Verzicht auf solche Erkenntnis. Das gilt von einigen, allerdings nicht ganz stilgleichen Figuren aus einer **Niobidengruppe** (oder aus mehreren?), die einst, wie man meint, einen Apollotempel schmückte, vor allem von der einen, in den sallustischen Gärten gefundenen Niobide (Abb. 537), die noch etwas herbe im Ausdruck und männlich in den Körperformen (vgl. S. 262), überhaupt einen leise altertümlichen Anflug zeigt. Ein Pfeilschuß im Rücken hat die ganze höchst ausdrucksvolle Bewegung hervorgerufen; der Ausdruck des Schmerzes ist ergreifend. Das Gewand mit seinen vielen parallelen Faltenzügen, noch nicht zu großen Massen gesammelt, breitet sich ziemlich flach über den Boden. Zu demselben Giebel zählt man einen schon am Boden liegenden Bruder und eine vollbekleidete ältere Schwester in Kopenhagen, diese ganz auf hohe Aufstellung berechnet. Alle drei Figuren sind von parischem Marmor. Ebenfalls vom Gewöhnlichen abweichend, an ältere Bildung sich anlehnend, ist eine energisch bewegte **Athena** mit kreuzweis gelegter Ägis aus Pergamon; der Kopf ist von großer Frische des Ausdrucks.



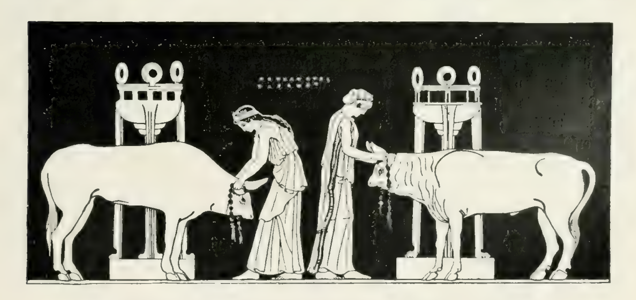
536. Perikles nach Kresilas. Marmor. Vatikan

Attische Malerei. Polygnots Weggang von Athen nach Delphi, etwa um den Anfang der

perikleischen Staatslenkung, und seine Rückkehr in die Heimat mag darauf eingewirkt haben, daß die perikleischen Bauten, soviel wir wissen, der Wandmalerei entbehrten. Daß die athenische Malerei überhaupt sich in der weiteren Entwicklung wieder von der polygnotischen Herbheit zur gefälligeren rhythmischen Schönheit entwickelt zu haben scheint, wurde schon S. 248 gesagt. Bei den Vasenmalern machte jedenfalls die polygnotische Art bald einer zahmeren, anmutigeren Stilweise Platz, die an die vorpolygnotische Richtung anknüpfend deutlich von dem maßvollen Stile des Phidias beeinflußt ward (Abb. 538). Eines der schönsten Beispiele bietet die sogenannte Kodrosschale, die im inneren Rundbilde wie in den beiden Außenstreifen attische Sagen in gehaltener Komposition und feinster Durchführung schildert. Aber daneben bereitete sich in Athen selbst der größte Umschwung vor, den die Geschichte der griechischen Malerei überhaupt zu verzeichnen hat. Der Schnellmaler Agatharchos von Samos, also wiederum ein Jonier, hatte bei seiner Tätigkeit für die rasch und reich sich entwickelnde attische Bühne (etwa seit 460) die Bedeutung der Perspektive und der Schattenwirkungen erkannt. Diese Erkenntnis übertrug Apollodoros von Athen in die Tafelmalerei, die an Stelle der alten Ton- oder Marmorplatte eine mit feinem Stuck überzogene Holztafel setzte und, indem sie das Gemälde selbständig machte, in scharfen Gegensatz zu der an die Architektur gebundenen, daher als Teil der Architektur wirkenden Wandmalerei trat. Die Technik der neuen Malerei war das Temperaverfahren, Bindung der Farben durch Eiweiß oder Gummi. Farbenmischungen und Vertreiben der Übergänge waren die zunächst noch bescheidenen Kunstmittel. Ihren Abglanz glauben wir in jenen Vasen zu erkennen, die auf weißem Grunde fein umrissene Gestalten in farbiger Aus-



537. Niobide. Marmor. Aus Rom. Mailand.



538. Bekränzung von Opfertieren, vom Vasenmaler Polygnotos. Brit. Museum.



539. Totenklage. Attisches Vasenbild auf weißem Grunde. Berlin.

führung und mit Versuchen zum Schattieren vorführen (Abb. 539). So bereitet Apollodor eine Kunst vor, die mit den Wirkungen von Licht und Schatten wirklich malerische Effekte erzielt.

Polyklet. Neben Phidias besitzt die perikleische Zeit nur einen Künstler, den man ihm an die Seite setzte, Polyklet, den Hauptvertreter der dorischen Plastik. Er war in Argos als Sohn eines Künstlers Patrokles geboren und wuchs wohl in den Schulüberlieferungen des alten einheimischen Meisters Hageladas auf (S. 218); er war wie dieser fast ausschließlich Erzgießer. Diese Kunst brachte er durch überaus feine Durcharbeitung und Ziselierung auf eine höhere Stufe der Vollendung. Auch darin war er ein echter Peloponnesier, daß er zum Lieblingsgegenstande seiner Kunst die Darstellung des nackten Jünglingskörpers ausersah; die Schilderung reiferen Alters mied er. Daher war seine Haupttätigkeit, wie die des Myron und Pythagoras, Siegerstatuen zugewandt. Eines seiner frühesten Werke stellte den 460 sieggekrönten Epheben Kyniskos dar, der sich den Kranz auf das vorwärts gesenkte Haupt setzen will, ein schönes Bild jugendlichen Anstandes, mit geschmeidiger Haltung des Körpers (Abb. 540). Schon hier tritt das von Polyklet nicht gerade erfundene, aber mit Vorliebe angewandte Standmotiv auf: der Körper ruht auf einem Beine, während das andere etwas zurückgestellt ist. Eine schöne Weiterentwicklung hat der Typus in einer Dresdner Jünglingsstatue von etwas vorgerücktem Alter erfahren. Erst allmählich gelangte Polyklet zu derjenigen Feststellung eines vollentwickelten Jünglingsideals, die für ihn besonders bezeichnend geworden ist. Sie beruhte auf dem Streben nach absolut gültigen Proportionen des menschlichen Leibes, die er durch Einzelmessungen an wohlgebildeten Körpern ermittelte und zu einem festen, auch in einer eigenen Schrift („Kanon") niedergelegten Systeme zusammenfaßte. Man möchte auch hier an eine Einwirkung der pythagoreischen Zahlenlehre denken (vgl. S. 235 f.). Polyklets so gewonnenes Ideal war ein fester, gedrungener normaler Körper, dem Charakter des dorischen Baues vergleichbar. Dazu stimmt sein dolichokephaler Kopftypus, der sich in einem kräftigen rechteckigen Umriß, einer breiten Stirn, einer derben, etwas vorspringenden Nase, einem schmalen Kinn, einer schärferen Betonung



540. Kyniskos nach Polyklet. Marmor. Brit. Museum.

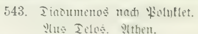
der einzelnen Gesichtsteile und Linien, die sich weniger zu einem feinen Ovale verschmelzen und abrunden, ausspricht. Den deutlichsten Beleg seines fertigen Stiles bietet der ebenfalls mit dem Namen „Kanon" bezeichnete Doryphoros, ein Speerträger, der am vollständigsten in einer Neapeler Statue (Abb. 541) erhalten ist. Hier suchte der Künstler das Ideal eines kräftigen jugendlichen Körpers in maßvoll bewegter Haltung und in vollkommenem Einklange der Kräfte darzustellen. Auf eine scharfe Ausprägung seelischer Empfindungen legte er es nicht an; er begnügte sich mit dem Ausdrucke gesunder Kraft. Sein Standmotiv hat sich in eine Art Schrittstellung umgewandelt, welche die Last auf beide Beine, nur stärker auf das fest antretende, schwächer auf das nachgezogene, verteilt; dabei sind alle Muskeln straff angezogen, die Knie durchgedrückt. Es ist keine wirkliche Bewegung, sondern eine feste, aus der ruhigen Haltung einer früheren Epoche (vgl. Abb. 436) in Anlehnung an das Motiv des Schreitens entwickelte Stellung, die Polyklet gern wiederholt; in seinen Siegerstatuen ist sie, wenn auch nicht gerade alleinherrschend (sein Pythokles zeigte die Beinstellung des Zeus, Abb. 507), so doch typisch. Man fand daher, seine Gestalten seien etwas eintönig, fast über einen Leisten geschlagen, und sie ständen im Ausdruck der Bewegung hinter denen des Myron zurück (vgl. S. 238).



541. Doryphoros nach Polyklet. Marmor. Aus Pompeji, Neapel.

Den zahlreichen Siegerstatuen nahe verwandt ist eine Amazone, die Polyklet für das Artemision in Ephesos schuf; die Amazonen sollten einst in diesem Tempel Schutz gefunden haben. Dort stand sie neben anderen Amazonen, von Phidias, Kresilas, Phradmon (einem wie es scheint jüngeren Argiver), so daß die Sage von einem Wettstreit dieser Künstler entstand, in dem Polyklet nach dem Urteile der Künstler selbst Sieger geblieben sei. Unter dem stattlichen Vorrat erhaltener Amazonenstatuen lassen sich drei von einander ganz verschiedene Typen unterscheiden, in denen man geneigt ist, die Werke Phidias' (Abb. 482), Kresilas' (Abb. 533) und Polyklets wiederzuerkennen. Der meist auf letzteren zurückgeführte Typus (Abb. 542) zeigt die Amazone mit einem kurzen Chiton bekleidet, der sich, beide Brüste frei lassend, zur rechten Schulter emporzieht. Neben der rechten Brust verwundet, hat sie den rechten Arm müde auf den seitwärts geneigten Kopf gelegt und lehnt sich mit dem linken auf einen Pfeiler, der hier als Stütze für den ermatteten Körper einen notwendigen Teil





543. Diadumenos nach Polyklet.
Aus Delos. Athen.



542. Amazone nach Polyklet. Marmor.
London, Lansdownehouse.

der Komposition bildet. Die breiten Formen des Körpers und der Gesichtstypus lassen die Amazone den polykletischen Athleten verwandt erscheinen. Auch die Nichtachtung des Hauptmotivs, indem die Amazone durch Heben des rechten Arms die Wunde der rechten Seite zerrt, könnte der Art Polyklets zu entsprechen scheinen, wenn er wirklich mehr formale Vorzüge als innere Motivierung anstrebte; ebendahin gehört der ganz symmetrische Fall der Chitonfalten, der auf den Unterschied von Stand- und Spielbein keine Rücksicht nimmt. Aber das Urteil der antiken Kunstrichter würde nach unserem Eindruck verständlicher sein, wenn Polyklet der Urheber nicht dieser, sondern der kapitolinischen Amazone (Abb. 533) wäre, und diese (Abb. 542) einem von Polyklet abhängigen, minder selbständigen Meister wie Phradmon gehörte.

Aus einer Nachricht bei Xenophon schließt man, daß Polyklet etwa um 430 einige Zeit in dem mit Argos befreundeten Athen gelebt hat, wo Sokrates ihn kennen und seine methodisch geschulte Menschenbildnerei schätzen lernte. So erklärt sich am besten der polykletische Einfluß, der sich in einigen attischen Werken, der attische, welcher sich in Polyklets Diadumenos verrät (Abb. 543): der Kopf mit seinem feineren Ausdruck und seinem lockigen Haare konnte eine Zeitlang für attisch gelten. Dagegen zeugt die Haltung, in welcher der Jüngling sich die Siegerbinde ums Haupt legt, von einer Art, den menschlichen Körper darzustellen, die sich sehr deutlich von



544. Hera des Polyklet und Hebe. Münze von Argos.

der im Motiv verwandten Figur des farnesischen Anadumenos (Abb. 509) unterscheidet. Hier eine schlichte Haltung, bei Polyklet eine gewisse Grandezza, eine Stellung, in der die möglichst reiche Entfaltung aller Bewegungsmöglichkeiten zum Ausdruck kommt und die Vielseitigkeit des organischen Baues und der Funktionen aller Glieder sich vor uns ausbreitet.



545. Hera. Münze von Argos.

Während früher der Diadumenos allgemein als Statue eines menschlichen Siegers aufgefaßt wurde, ist neuerdings mit berechtigtem Hinweis auf das Beiwerk der delischen Kopie seine Deutung als Apollo wahrscheinlich gemacht worden. Das antike Urteil, Polyklet habe wohl die menschliche Schönheit, aber nicht die ganze göttliche Würde darzustellen gewußt, wird uns dadurch verständlich. Auch die Deutung des Doryphoros bedarf einer genaueren Bestimmung. Seine Auffassung als die eines Siegers im Fünfkampf ist unhaltbar, weil in diesem zwar der leichte Wurfspeer, nie aber die Stoßlanze (δόρυ) eine Rolle spielte. Es ist ein Kriegsheld, ein Heros, und kein Name ist passender als der des Achill, der uns zugleich begreiflich macht, weshalb die Römer nackte idealisierende Bildnisstatuen achilleische nannten.

Erst in höherem Alter erhielt Polyklet als der anerkannte Meister der argivischen Schule einen Auftrag ganz abweichender Art, der ihn von neuem in Wetteifer mit Phidias brachte, wenn auch mit geringerem Erfolg als bei der Amazone. Im Jahre 423 war das alte Heräon bei Argos (S. 155) abgebrannt. An dessen Statt erbaute Eupolemos von Argos einen neuen Tempel (6×12 Säulen), dessen beide Vorhallen sehr tief waren und dessen kleine Cella die alten schmalen Seitenschiffe beibehielt, um für das Bild der Göttin Platz zu schaffen. Die erhaltenen Reste sind leider besonders stark zertrümmert, doch sind außer von den Metopen auch Überbleibsel von Giebelgruppen vorhanden. Als Gegenstände des bildlichen Schmuckes werden uns Zeus' Geburt, die Gigantomachie, troische Kämpfe und die Einnahme Trojas genannt. Die Bruchstücke zeugen von sehr wirkungsvoller Durchbildung und lebendigen Motiven, in den Köpfen entwickeln sie einen anmutigen Reiz. Mit den Werken Polyklets stimmen diese Skulpturen nur in einzelnen Zügen überein und scheinen, ebenso wie die stilverwandten Reliefs von Phigalia (Abb. 558), mindestens Einflüsse ionischer Kunst erkennen zu lassen. Der Meister selbst hatte die Göttin darzustellen, ein Goldelfenbeinbild nach Art des olympischen Zeus; freilich bedingte die geringe Breite des Mittelschiffes (nur 4 statt 6 m) bedeutend kleinere Maße. Von der Statue verdanken wir, wie so oft, die einzige sichere, aber sehr ärmliche Anschauung späten Münzen (Abb. 544), die gerne berühmte Bildwerke



546. Ephebe (sog. Idolino). Erz. Florenz.

nachbilden. Einen künstlerischen Nachklang des Werkes darf man auch in dem Kopf der Göttin auf argivischen Münzen des ausgehenden 5. Jahrhunderts vermuten; seine runden Formen, gelösten Locken, breiter metallener Kopfschmuck (Abb. 545) stimmen nicht überein mit dem oft auf Polyklet bezogenen, aber wohl älteren farnesischen Kopf in Neapel (von anderen für Artemis erklärt), der durch seinen herben Ernst, die scharfe Bildung der Augenlider, die stärkeren Backenknochen, die nach den Mundwinkeln herabgezogene Oberlippe und die volle Unterlippe an die leidenschaftliche homerische Hera erinnert; noch viel weniger freilich mit der früher gern auf Polyklet zurückgeführten Hera Ludovisi, deren Vorbild fast um ein Jahrhundert jünger ist, deren umgestaltende Ausführung in die erste Kaiserzeit fällt.

Neben Polyklet stand sein Bruder Naukydes. Die Hera des Bruders ergänzte er durch eine Gestalt der Hebe, die wir auf Münzen (Abb. 544) neben jener stehend erblicken. Ein besonders gerühmter Diskobol ist vielleicht das Werk eines jüngeren gleichnamigen Künstlers (Abb. 576; vgl. oben S. 302). Etwas abweichend von dem Gewöhnlichen war ein Phrixos, der nach vollbrachter Fahrt den Widder geschlachtet hatte und auf das brennende Opfer blickte, ein Werk, das auf der Akropolis zu Athen stand und dazu dienen kann, die Beziehungen der argivischen Kunst zur attischen von neuem zu erhärten.

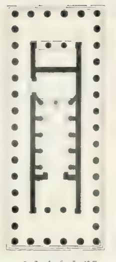
Noch weniger als von ihm wissen wir von anderen gleichzeitigen Künstlern, deren einem wir die berühmte Erzfigur des sog. Idolino (Abb. 546) zuschreiben müssen. Etwas herber und weniger flüssig in der Bewegung als polykletische Figuren, wird er diesen doch durch die charakteristische argivische Kopfform nahe gerückt. Trotzdem hat man ihn allerdings auch für attisch gehalten und zu Lykios (S. 277) in Beziehung gesetzt.

9. Die Zeit des peloponnesischen Krieges (431–403).

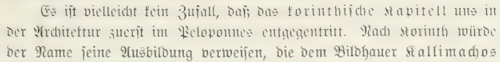
Die letzten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts bilden einen Hauptwendepunkt der griechischen Geschichte. Der fast dreißigjährige Krieg zwischen Athen und Sparta, nur durch den dreijährigen Frieden des Nikias (421) unterbrochen, endete mit Athens völliger Niederlage. Gleichzeitig brach auch über den griechischen Westen Unheil herein. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges fielen die großgriechischen Städte am tyrrenischen Meer (Kyme, Poseidonia) in die Gewalt der aus den Apenninen herabgestiegenen Samniten und Lucaner. Tarent behielt eine immer steigende Bedeutung, ebenso wie in Sizilien Syrakus sich zu hoher Macht emporschwang; dafür zerstörten aber die Karthager im letzten Jahrzehnt die meisten anderen Griechenstädte Siziliens, Selinunt, Segesta, Himera, Akragas: nur die Küsten Kleinasiens, obschon unter persischem Druck, behielten ihre alte Regsamkeit; die bedeutendsten künstlerischen Fortschritte der Zeit gehen noch einmal auf ionische Anregungen zurück.

Baukunst. Für die Baukunst mußten solche Zeiten besonders ungünstig sein. Zwei Tempel verdienen indessen hervorgehoben zu werden. Der attisch gemilderte Dorismus hatte im Parthenon, in den Propyläen, im „Theseion" seine Höhe erreicht; dabei waren ihm teils ionische Einzelformen beigemischt worden, teils hatten ionische Säulen im Innern ihren Platz neben den dorischen gefunden. Fortgeschritten zeigt uns diese Entwicklung ein Tempel in Arkadien. Auf der einsamen, eichenumstandenen Hochebene (1030 m) von Bassä, im Gebiete von Phigalia, sollte eine kleine Kapelle des Apollon Epikurios zum Tempel ausgebaut werden. Da eine Erweiterung in der ursprünglichen ostwestlichen Richtung sich durch die Bodengestaltung verbot, beließ man die alte Kapelle mit ihrer Tür gegen Osten als Platz für das Götterbild, umbaute sie aber mit einem dorischen Tempel der gewöhnlichen Grundform, nur daß dessen Front gegen Norden gerichtet wurde (Abb. 547). Der neue Hauptraum, der für eine dreischiffige Anlage

zu schmal war, wurde nach der Weise des alten olympischen Heraon (Abb. 317) mit Seitennischen ausgestattet, deren ionische Dreiviertelsäulen mit einem Friese darüber (Abb. 558) einen wie es scheint unbedeckten (hypäthralen) Mittelraum umschlossen (S. 149f.). Die ionischen Säulen weichen in ihrem überaus einfachen Kapitell mit drei gleichen Seiten (Abb. 305) und in der weitausladenden Basis ganz von attischem Brauch ab; da diese Form für die Trennung des Hauptraumes von der Cella zu schwer gewesen wäre, schob der Baumeister hier eine leichtere Säule ein, die eine frühe, noch sehr in allgemeinen Formen gehaltene Ausbildung des korinthischen Kapitells mit schüchterner Anwendung des Akanthus und mit gemalten Blattornamenten neben der Palmette aufweist (Abb. 310). Angesichts der sehr fühlbaren Unterschiede grade von attischer Formgebung ist es schwer, die Nachricht anzunehmen, Iktinos, der Baumeister des Parthenon, habe diesen Bau geschaffen, obwohl zeitlich kein Bedenken besteht.

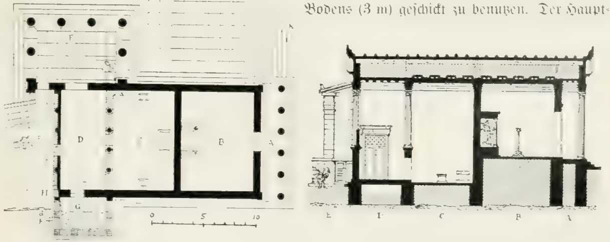


547. Der Apollotempel in Bassä bei Phigalia.

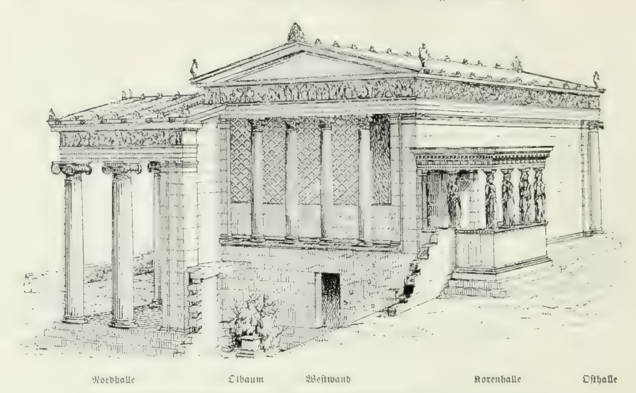


Es ist vielleicht kein Zufall, daß das korinthische Kapitell uns in der Architektur zuerst im Peloponnes entgegentritt. Nach Korinth würde der Name seine Ausbildung verweisen, die dem Bildhauer Kallimachos (S. 290) zugeschrieben wird; dieser allerdings scheint in den attischen Kreis zu gehören. Es ward schon oben (S. 148) hervorgehoben, wie das Kapitell durch seine Schlankheit und seine allseitige Verwendbarkeit ausgezeichnet ist; dabei passen Reichtum und Realismus des Blätterschmuckes in unsere Zeit, die größerer Zierlichkeit zustrebt. Aber eine häufigere Anwendung und eine weitere Ausgestaltung erhielt das Kapitell erst im Laufe des 4. Jahrhunderts; in Athen tritt es, für uns wenigstens, in der Architektur gar erst hundert Jahre später als in Bassä auf (aber vgl. S. 257).

Mitten in den Wirren des peloponnesischen Krieges erhielt auch die bauliche Neuordnung der Akropolis ihren Abschluß. Nahe am Nordrande (Abb. 486, 31) lag das älteste Heiligtum der Burg, das „Erechtheion", durch die Wahrzeichen des alten Götterstreites, Poseidons Dreizackmal nebst „erechtheischem Meer" und den Ölbaum Athenas, ausgezeichnet. Wahrscheinlich in der Pause des Nikiasfriedens ward an seiner Stelle ein Neubau in zierlich edlen ionischen Formen begonnen, der als Doppeltempel der Athena Polias und des Poseidon Erechtheus geplant war (Abb. 548ff.). Es galt hier nicht allein mehrere Kultstätten harmonisch zu umschließen, sondern auch die ungleiche Höhe des Bodens (3 m) geschickt zu benutzen. Der Haupt-



548. Grundriß des Erechtheion. 549. Durchschnitt des Erechtheion.
Jahn-Michaelis, Arx Athenarum. In Einzelheiten unsicher.)



550. Ansicht des Erechtheion von Westen. (Jahn-Michaelis, Arx Athenarum.)

bau umfaßte die Cellen der beiden Götter. Der höher gelegenen Cella der Stadtgöttin Athena (B) legt sich östlich eine sechssäulige Vorhalle (A) vor; neben der Tür waren zwei Fenster angebracht. Die ganze westliche, tiefer gelegene Hälfte gehört Poseidon Erechtheus und bildet das eigentliche Erechtheion. Den prächtigen Hauptzugang bildet die große nördliche Vorhalle (F) mit vier Säulen in der Front, mit einem Altar und unter dem hier offen gelassenen Fußboden dem „Dreizackmal" im Felsen, ursprünglich wohl einem Blitzmal. Die Halle hat ihren Namen „gegenüber dem Portal" von der großen Prachttür erhalten, die mit Recht als Muster ihrer Art gepriesen wird. Die Tür führt in einen westlichen Vorraum (D), der über einer, vor allem wohl zur Bewässerung des heiligen Ölbaums bestimmten Zisterne lag und verschiedene Altäre enthielt. Dieser Vorraum hatte noch drei weitere Türen. Die östliche öffnete sich gegen die Poseidoncella (C), in der die Burgschlange hauste und der Salzquell sich befand, durch eine Brunnenmündung (Prostomion) zugänglich, daher der Raum auch Prostomiaion hieß. Die südliche Tür des Vorraums führte zu der „Korenhalle" (G), einem Treppenhause, das die Verbindung mit der höher gelegenen Burgfläche herstellte. Das flache Dach der Halle wird von sechs „Mädchen" (Koren, sog. Karyatiden) auf hohem Mauersockel getragen (Abb. 551). Wie am knidischen und siphnischen Schatzhaus in Delphi (Abb. 400) und am Zeustempel von Akragas (Abb. 457) ist hier die menschliche Gestalt zu architektonischer Hülfeleistung herangezogen. Die Mädchen gleichen denen am Parthenonfriese in ihrer einfachen Haltung; so lösen sie am glücklichsten ihre Doppelaufgabe, als Vertreterinnen der Säule Ruhe zu bewahren und doch als menschliche Gestalten eine ungezwungene Haltung einzunehmen. Die westliche Tür des Vorraums endlich öffnete sich in das Pandroseion, das offene Heiligtum der Kekropstochter Pandrosos, in dem der alte heilige Ölbaum (E) stand; wahrscheinlich reichte hier einst die aufgemauerte Terrasse des „Hekatompedon" weiter gegen Norden (bis f), ein Heiligtum des Kekrops (H) umschließend. Die zweistöckige Westfront (Abb. 550) ward im Obergeschoß nur durch Halbsäulen (mit später eingefügten Fensterwänden, gegliedert. Eine ähnliche zweigeschossige oder wie sonst immer gebildete Wand trennte die Poseidoncella von ihrem Vorraum. Alle die vielen Ab-



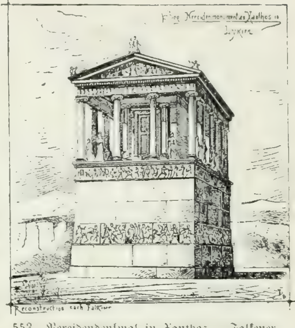
551. Die Korenhalle des Erechtheion.

weichungen von der Regel erklären sich durch die besondere Doppelbestimmung dieses Gebäudes, die ein, dem großzügig Neues schaffenden perikleischen Parthenon völlig fremdes, ängstliches Streben verrät, alle und jede alte Überlieferung zu schonen und zur Geltung zu bringen. Es ist ein frommer aber beschränkter Sinn, der hier maßgebend erscheint. Gleichen Gegensatz wie zwischen dem stolzen Staatsgefühl des Parthenon und der kultlichen Gebundenheit des Erechtheion empfinden wir künstlerisch. Beim Parthenon ein inhaltlich reicher Schmuck mit bewußter formaler Schlichtheit, hier ein fast übertreibendes Streben, durch feine zierliche Verhältnisse und überaus reiche Ausbildung aller Einzelglieder (Abb. 298. 309) das ganze Gebäude zu einem wahren Schmuckkästlein reizvollster Architektur zu machen und dem kleinen, niedriger gelegenen Tempel dennoch seine Wirkung neben dem Parthenon zu sichern. Die Leistung ist um so höher anzuschlagen, als der Bau trotz der Nöte der letzten Kriegszeiten in den Jahren 409—407 wieder aufgenommen und unter der technischen Leitung mehrerer Architekten (Philokles, Archilochos) zu Ende geführt ward.

Die feine Durchbildung des ionischen Stils fällt in Attika um so mehr auf, als hier der Jonismus spät Eingang gefunden hatte; abgesehen von freistehenden Säulen, die einzelne Weihgeschenke trugen und schon vor den Perserkriegen beliebt waren, ist die Säulenhalle in Delphi (S. 208) der erste von Athen ausgeführte Bau ionischen Stiles. Ihm folgte im Abstand fast eines halben Jahrhunderts der Tempel am Ilissos und der wohl erst nach 421 fertig gestellte Niketempel (S. 267), der letztere zweifellos von Kreisen gefördert, deren Gesinnung wir auch bei den Urhebern des Erechtheionplanes voraussetzen dürfen. So scheint eine bestimmte künstlerische, religiöse und politische Gesinnung in diesen Bauten ihren Ausdruck gefunden zu haben. In der Gestaltung der Form hat anscheinend direkter ionischer Einfluß mitgespielt. Wenigstens findet sich das Kapitell des Erechtheion mit seiner verdoppelten Volute und seinem Riemengeflecht



552. Kapitell vom Nereidendenkmal in Xanthos. Koldewey bei Puchstein.



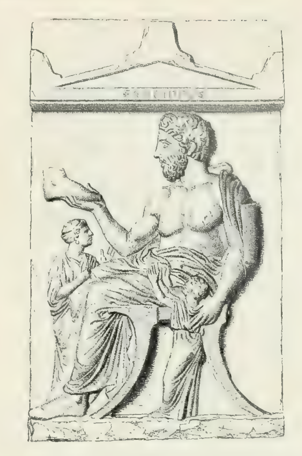
553. Nereidendenkmal in Xanthos. Falkener.

über dem Eierstab auch an dem etwa gleichzeitigen Nereidendenkmal der lykischen Hauptstadt Xanthos wieder (Abb. 552). Dieses Denkmal (Abb. 553) ist ein schönes Beispiel asiatischen Geschmackes, der es liebt, die Gräber in die Höhe zu heben (Abb. 189. 204f.) und daher zu mehrstöckigem Aufbau gelangt. Auf festem, mit zwei Reliefstreifen umzogenem Unterbau erhob sich ein leichter ionischer Tempel, der die Grabkammer umschloß, alles reich mit Skulpturen geschmückt (S. 292): freilich ist die Wiederherstellung nicht in allen Einzelheiten gesichert. Es ist ohne Frage das Grab eines lykischen Königs oder Satrapen, zwar nicht, wie angenommen worden ist, des Perikles, der erst um 370 regierte, eher vielleicht des Kuperlis, der nach dem Zeugnis der Münzen zur Zeit des peloponnesischen Krieges lange Jahre in Xanthos herrschte.

Attische Plastik. Die Schüler des Phidias und Weiterbildner seiner Kunst waren zu großem Teil auch noch in dieser Zeit tätig. Die „Koren" des Erechtheion (Abb. 551) sind aus dieser Richtung hervorgegangen; sie ähneln der Prokne des Alkamenes (Abb. 527). Besonders deutlich zeigt sich die an die Parthenonskulpturen anschließende Richtung in der Reliefkunst. Das Bedürfnis künstlerischen Schmuckes dringt überall hin. Sogar die öffentlichen Urkunden erhielten in dieser Zeit nicht selten vignettenartigen Reliefschmuck; die Kunst wußte eben auch ein trockenes Aktenstück, einen Staatsvertrag, eine Rechnungsablage, zu verschönen. Weihreliefs ähnlichen Stils finden sich vielfach. Vor allem erblühte in neuem Glanze die alte Sitte der Grabreliefs (S. 203), die in perikleischer Zeit erst schüchtern wieder aufgelebt war. Noch halten sich die Denkmäler in den bescheidenen Formen der Grabplatten (Stelen) oder der Grabvasen; die Gräber Unverheirateter werden durch eine besondere Art schlanker Amphoren (Lutrophoren) bezeichnet. In den Reliefs erblicken wir den Schuster Xanthippos mit seinem Leisten (Abb. 554), den Erzgießer Sosinus von Gortyn mit seinen Kupferbarren, den Tegeaten Lisas, der zur peloponnesischen Besatzungstruppe von Dekeleia gehörte, den Knaben Polyeuktos mit einem Vogel, einen jeden so wie er im Leben war, dargestellt. Aber es beginnen auch schon jene entzückenden Schilderungen ruhigen Lebens im Schoße der Familie, die im vierten Jahrhundert den Hauptreiz dieser Kunstgattung bilden sollten, nicht mit individueller Wiedergabe bestimmter Personen, sondern alles typisch gefaßt. Schon sehen wir die Frau mit dem Gatten einen Händedruck wechseln, ihr Kind umarmen, die Ihrigen um sich sammeln, aber der Ausdruck des Gesichtes, die ganze Stimmung ist noch überaus gehalten (vgl. Abb. 520), nur ein maßvoller Ernst, noch kein bestimmter Ausdruck der Trauer breitet sich über die Darstellung. Es ist die rein attische Empfindungsweise und die maßvolle Formensprache des Phidias und seiner unmittelbaren Nachfolger, die in diesen Reliefs nachklingt. Wahrlich, es ist nicht der geringste Teil der Größe dieser ganzen Kunstrichtung, daß sie auch die geringeren Kunsthandwerker so zu schulen,



555. Mädchen mit Tauben, Grabplatte aus Paros. Marmor. Brocklesby House.



554. Grabstele des Schusters Xanthippos. Marmor. Brit. Museum.

ihnen einen Hauch ihres Geistes einzuflößen verstanden hat. Weniger vornehm, etwas naiver, aber nicht minder anziehend sind ein paar Grabreliefs von den ionischen Inseln, das Taubenmädchen von Paros (Abb. 555) und ein Mädchen mit einem Kästchen, das von Venedig nach Berlin gelangt ist; sie zeigen uns die Plastik der ionischen Inseln in naher Berührung mit der attischen, und doch in unverkennbarer Eigenart. Dasselbe gilt von dem ausgezeichneten thasischen Grabrelief der Philis im Louvre.

Neben der an Phidias und den Parthenon anknüpfenden Richtung gingen auch andere Strömungen her. Eine Nachwirkung der myronischen Art (andere denken an Kalamis) scheint bei dem Erzgießer Strongylion vorzuliegen. Er genoß als Tierbildner Ansehen. Sein etwa $5\frac{1}{2}$ m langes „hölzernes Pferd" auf der Burg (vor 414), aus dessen geöffnetem Rücken vier attische Helden des trojanischen Krieges hervorschauten, war sehr populär; vier von den sechs großen Blöcken der Basis liegen noch an Ort und Stelle. Eine kleine Knabenstatue ward später von Brutus, eine wegen ihrer schönen Waden gepriesene Amazone, vielleicht zu Pferde, von Nero hochgeschätzt. In seiner für Pagä wiederholten Artemis Soteira zu Megara (Abb. 556) liegt eine doppelte Neuerung vor: hier zuerst tritt die Jagdgöttin im kurzen Jagdgewand auf, und hier zuerst ist ein Kultbild in lebhafter Bewegung dargestellt. Beide Neuerungen fanden bald Nachfolge.



556. Artemis Soteira. Münze von Pagä.

Eine ganz andere, auf Sorgfalt gerichtete Kunstweise hatte ihren Hauptvertreter in Kallimachos. Vor allem erstrebte er feine Ausführung, freilich so einseitig, daß darüber leicht die einfache Anmut verloren ging, z. B. in seinen „tanzenden Lakonerinnen" von Erz; man mag sich ihren Charakter an gewissen Reliefs anschaulich machen, die durch etwas



557. „Lakonische Tänzerin.“
Marmorrelief. Berlin.

gezierte Formen, Bewegungen, Falten bezeichnet werden (Abb. 557). Kallimachos scheint sich selbst den Beinamen des Katatexitechnos gegeben zu haben, worin die spätere Zeit, vielleicht sehr gegen den ursprünglichen Sinn, angedeutet fand, daß er alle Formen zu überfeinern und zu verflüchtigen gewohnt gewesen sei. Worin technische Neuerungen, die ihm nachgerühmt werden, bestanden, ist nicht recht klar. Daß er sie bei dem korinthischen Kapitell, dessen Erfindung man ihm zuschrieb (S. 285), angewendet habe, können wir nicht beweisen. Charakteristisch für seine Art scheint der eherne Palmbaum, der als Abzug des Rauches im Erechtheion über der ewigen Lampe diente; wir gehen kaum fehl, wenn wir uns ihn nach Art einer Akanthossäule vorstellen. Nach verbreiteter, aber nicht beweisbarer Annahme enthielt die Kunst des Kallimachos auch Elemente des archaistischen Stils. Dies ist eine teils mit dem Kultus zusammenhängende, daher auch hieratisch genannte, teils auf künstlerischen Gründen, mitunter auch auf Mode beruhende Stilweise, die sich der Formensprache der noch gebundenen Kunst in bewußtem Festhalten zu künstlerischen Zwecken bediente, in andern Fällen altertümlicher Kunst allerdings in äußerlicher Nachbildung noch ein künstliches Nachleben bereitete. Wir finden sie beispielsweise schon auf einem samothrakischen Relief aus Skopas' Zeit; besonders beliebt wird sie in der hellenistisch-römischen Kunst. Auch in der Malerei tritt sie auf; die panathenäischen Vasen (Abb. 406, c) können zeigen, welche Verschnörkelung schon im 4. Jahrhundert eintrat.

Peloponnesische Plastik. Die unsichere Nachricht von der Urheberschaft des Iktinos (S. 285) ließ für den Apollotempel in Bassä Beziehungen zur attischen Kunst annehmen; dies hat sich aber bei den Skulpturen ebensowenig bewährt wie bei der Architektur; es ist vielmehr klar, daß die Reste des argivischen Heräons die allernächste Verwandtschaft, und damit die Gewähr argivischen Ursprungs bieten. Es handelt sich außer Metopen um einen Fries in stark erhobenem Relief, der sich im Innenhofe des Tempels (Abb. 547) über den ionischen Säulen hinzog (Abb. 558). Die Behandlung der Gewänder, besonders bei den Frauen, bald



a. Amazonenkampf



b. Kentaurenkampf.

558. Friesreliefs vom Apollotempel in Bassä.

flatternd, bald gespannt (a), eine Häufung der Motive bei derselben Gruppe, dabei allzu kühne Verkürzungen und untersetzte Proportionen zeigen ein von Attika ganz abweichendes Temperament. Auch der hier zuerst verwendete Marmor von Doliana (bei Tegea) weist auf einheimischen Ursprung. Den Inhalt bilden wieder einmal Amazonen- und Kentaurenkämpfe, bei denen Apollon und Artemis zur Hülfe herbei eilen. Die Wildheit erinnert an den Westgiebel des benachbarten olympischen Zeustempels (Abb. 448) und könnte damit in unmittelbarem Zusammenhange stehen. In beiden Fällen aber darf doch wohl auch ionischer Einfluß vermutet werden.

Ionische Plastik. An die Stelle der altionischen Zierlichkeit der archaischen Periode (S. 195ff.) war im Laufe des 5. Jahrhunderts eine schwungvollere Richtung getreten, die wir allerdings bis jetzt noch nicht im Zusammenhange, sondern nur in einzelnen Erscheinungen, noch dazu über sehr verschiedene Örtlichkeiten zerstreut, verfolgen können. Sie gewähren uns einen Einblick in ein viel mannigfacheres Kunstleben, als wir früher, durch den Glanz der großen athenischen Kunstschöpfungen geblendet, vermuteten, und bekunden, daß ein ungebundener Zug die ionische Skulptur beherrschte. Ob er, wie es sehr wahrscheinlich ist, durch vererbte Überlieferungen von langer Hand vorbereitet war, müssen erst neue Funde lehren. Soviel darf indessen schon jetzt angenommen werden, daß auch in der für uns dunklen Zwischenzeit zwischen den Perserkriegen und dem Verfall des attischen Seebundes der Betrieb der Skulptur in Ionien nie aufgehört hat, und weiter, daß die ionische Malerei, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Polygnot lebendig gewesen war und am Ende in Zeuxis und Parrasios neu aufblühte (S. 295f.), auf die Entwicklung der gleichzeitigen ionischen Plastik von bedeutendem Einfluß gewesen ist.



559. Nike des Päonios. Olympia.
Nach der Ergänzung im Dresdener Museum.

An der Spitze der erhaltenen ionischen Denkmäler steht die von den Messeniern und Naupaktiern nach Olympia gestiftete Nike, ein Werk des Päonios aus der ionischen, aber schon längst unter attischem Einflusse stehenden Stadt Mende in der thrakischen Chalkidike (Abb. 559). Von der Höhe des Olymp schwebt sie zur Erde herab, mit beiden Händen den segelartig ausgespannten Mantel fassend. Durch die Bewegung schmiegt sich das weite Gewand an den Körper und bauscht sich nach hinten; beides, das Durchscheinen des Körpers durch das Gewand, dessen Falten wie aufgelegt erscheinen, und das Wallen der sich blähenden Faltenmassen, ist für diese ionische Kunst bezeichnend. Der früher nur schüchtern gemachte Versuch, eine fliegende Figur in Marmor darzustellen (Abb. 396), kam hier zu freier, virtuoser Ausführung: das alte Sprungmotiv (S. 194) ist in ein Schwimmen im Luftraum, ein rasches Abwärtsschweben verwandelt. Die Masse des wehenden Gewandes dient der Hauptfigur als fester Halt, die notwendige Stütze

unten wird durch einen fliegenden Adler sinnvoll gebildet und so für Auge und Phantasie das freie Schweben anschaulich gemacht. Welche Waffentaten und Erfolge diese auf ihrer 9 m hohen dreiseitigen Basis alle anderen Weihgeschenke Olympias weit überragende siegesstolze Stiftung verherrlichte, ist noch nicht sicher festgestellt. Ähnlichen Sinn, wenn auch geringere Kühnheit verraten die auf der Insel Delos ausgegrabenen Bruchstücke zweier Gruppen, die sich als die Riesenakroterien der Giebel des von den Athenern um 420 errichteten Tempels herausgestellt haben. Die eine Gruppe schilderte die Entführung der Oreithyia durch Boreas: der mit mächtigen Flügeln ausgestattete Windgott hielt die Tochter des Erechtheus hoch empor. Wenn diese an die Nike des Päonios erinnert, so stehen außerdem die Anordnung der ganzen Gruppe, die ungebundenen Bewegungen, der wenn auch erst leise Versuch, die Komposition zu vertiefen, in deutlichem Gegensatze zur attischen Skulptur des hohen Stils.

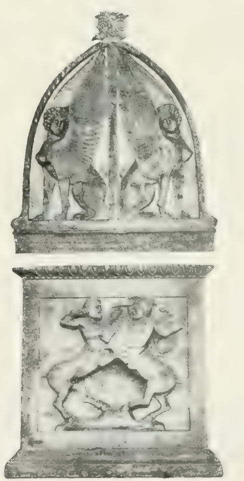
Altem ionischen Kunstbereich entstammen die lykischen Denkmäler (vgl. S. 196. 288). Das Prunkgrab (S. 77. 86) steht auch jetzt im Vordergrund und empfängt reichen plastischen Schmuck. Das im vorigen Jahrhundert gewissermaßen zweimal entdeckte Heroon von Gjölbaschi (Trysa) besteht aus einem Hofe, der einst einen aus dem Felsen frei herausgearbeiteten Sarkophag umschloß. Sowohl die Eingangsseite wie die vier Innenwände des Hofes waren reich mit Reliefs geschmückt. Die gewaltigen Kämpfe der Heroenzeit entrollen sich vor unseren Augen: an der Außenwand vor allem Kämpfe mit Amazonen und Kentauren und der Zug der Sieben gegen Theben, an den Innenseiten Bellerophon, Odysseus' Rache an den Freiern, der Raub der Töchter des Leukippos in breiter Schilderung, und insbesondere (Westwand) drei Szenen, die man aus der troischen Sage hat deuten wollen, die aber einheimische, geschichtliche Kämpfe zu mythischen in Parallele gestellt zeigen (Fig. 560). Die Reliefs sind mit Rücksicht auf die Quaderreihen stets in zwei Reihen übereinander angeordnet. Wohl nicht mit Unrecht hat man schon durch die Auswahl der Szenen sich an Polygnots Wandgemälde erinnert gefühlt und in verwandten ionischen Malereien die Vorbilder vermutet (S. 248ff.). Zu der stofflichen Abhängigkeit von Gemälden gesellen sich noch einzelne stilistische Züge, die im Vergleich zu den attischen Reliefs der phidiasischen Art eine mehr malerische Auffassung verraten. Die Reliefs von Gjölbaschi gleichen stark gehobenen Umrißzeichnungen; sie offenbaren gegenüber der in der plastischen Kunst sonst üblichen Knappheit einen breiteren Ton der Schilderung, wie er von alters her den Ioniern eigen war, eine reichere Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes, wobei selbst die Perspektive eine Rolle spielt, und halten strenger an der Wirklichkeit fest. Der gleichen Richtung gehören auch die erheblich trockneren Reliefs des sogenannten Nereidendenkmals in Xanthos (Abb. 553) an. Diesen Namen führt das Monument von den gleichsam in der Luft über das Meer mit seinem Getier hinschwebenden, nur tatsächlich, nicht kompositionell, noch durch das Gewand am Boden festgehaltenen Mädchen zwischen den Säulen, deren kühner Flug mit geblähtem Mantel dem gleichen Sinne wie Päonios' Nike entspringt (Abb. 561); wie bei Pindar die Seewinde die Insel der Seligen im fernen Ozean umfächeln, so umschweben diese Jungfrauen der See oder der Luft (Auräl) die Grabkapelle. Zwei Reliefffriese zogen sich am Unterbau hin. Der breitere schildert Schlachtszenen zwischen Lykiern und orientalisch gekleideten Gegnern und weist auf den knidischen Fries in Delphi (Abb. 400) zurück; der schmalere stellt mit realistischer Nüchternheit die Wechselfälle einer Belagerung bis zur schließlichen Übergabe dar. Andere Szenen aus dem Leben des hier bestatteten Herrschers (S. 288) füllen die Friese über den Säulen und um die Cella sowie die Giebelfelder; die Giebel waren wie in Delos (s. oben) mit figürlichen Akroterien geschmückt. Der ungewöhnlich reiche plastische Schmuck und das in Lykien sonst kaum verwendete kostbare Material, parischer Marmor, endlich die Zweistöckigkeit weisen dem Denkmal eine Ausnahmestellung an. Eine sehr schöne Ergänzung haben



560. Aus einer Stadtbelagerung. Von dem Heroon in Gjölbaschi. Kalkstein. Wien.



561. „Nereide" vom sog. Nereidendenkmal zu Xanthos. Parischer Marmor. Brit. Museum.



562. Seitenansicht des lykischen Sarkophages aus Sidon. Konstantinopel.



563. Sandalenlösende Nike, von der Brüstung des Niketempels. Athen.

diese lykischen Grabskulpturen durch einen Sarkophag aus demselben Fürstengrabe von Sidon erhalten, dem auch der Alexandersarkophag (Abb. 680) entstammt (Abb. 562). Hier erscheint der lykische Stil, anscheinend durch attische Vorbilder beeinflußt, in seiner feinsten Ausbildung.

Ionische Einwirkung auf Attika. Schon öfter ward darauf hingewiesen, wie viele ionische Künstler in Athen tätig waren, und daß daher ionische Einwirkungen auf die attische Kunst nur natürlich waren. Andere Zeugnisse dafür bieten vielleicht auch gewisse Reliefs, die tanzende, schwärmende, opfernde Bacchantinnen darstellen, in lebhaften Stellungen und mit starkem Schwunge der Gewänder, während in den Köpfen wie in Einzelheiten der Faltenbildung eine leise altertümliche Gebundenheit zu Tage tritt. Ganz hiervon befreit offenbaren sich graziöseste Lebendigkeit und Streben nach malerischer Wirkung in den wohl um 408, als Altibiades die letzten athenischen Erfolge errang, entstandenen Reliefs von der Brüstung des athenischen Niketempels (Abb. 512). Sie schildern Siegesgöttinnen in verschiedenen Tätigkeiten; diese errichten Siegeszeichen, jene bereiten ein Siegesopfer vor, eine Nike nestelt an den Sandalenbändern, um die Schuhe beim Betreten des Heiligtums abzulegen (Abb. 563). Der Fries ist ein köstliches Werk, von virtuoser Technik, rauschendem Schwung und berauschender Wirkung. Bescheidener treten Einwirkungen des gleichen Stils an den arg zertrümmerten Friesreliefs vom Erechtheion (Abb. 551) auf, die sich in einzelnen Figuren und Gruppen hell vom dunklen Grund abhoben. Eine sichere Deutung läßt sich kaum geben.

Südrußland hat uns prachtvolle Proben der ionischen Goldschmiedekunst dieser Zeit erhalten. Die mit Recht besonders be-



564. Silberne Amphora aus Südrußland. Petersburg.

rühmte silberne Amphora aus Nikopol (Abb. 564) mit den ganz realistischen Darstellungen aus dem Leben der Skythen und der klar aber reich gestalteten Ornamentik, zeigt namentlich durch letztere, woher etwa der zierliche Schmuck des Erechtheions angeregt war.

Asiatische Malerei. In Attika war die monumentale polygnotische Malweise bald erloschen. Polygnots Neffe Aglaophon, ein Sohn seines Bruders Aristophon, kannte nur noch kleinere Bilder, in denen er beispielsweise Alkibiades' Rennsiege in Olympia, Delphi und Nemea verherrlichte. Daneben vertrat Pauson, der die Menschen ohne Ethos und Idealität darstellte, eine realistischere Richtung. Die Neuerungen Apollodors (S. 279), Tafelgemälde mit Licht und Schatten und wirksamerer Färbung an die Stelle kolorierter Wandkompositionen zu setzen, fanden keinen athenischen Nachfolger, hatten dagegen ihre ersten bedeutenden Vertreter, die Apollodoros' Ruhm ganz in Schatten stellten, in kleinasiatischen Künstlern; daher die antiken Kunsthistoriker diese Malerei trotz ihres attischen Ursprungs als asiatische Gattung zu bezeichnen pflegten. Wiederum war es der Osten, der einen der bedeutendsten Fortschritte zur Vollendung brachte. Es ist die Zeit, wo auch in der Kunst die einzelnen Persönlichkeiten sich stärker geltend machten und Anekdoten beliebt wurden, um die Künstler zu charakterisieren. So treten uns zunächst Zeuxis (mit vollem Namen Zeuxippos) von Herakleia (am Pontos?), ein Schüler des Thasiers Neseus (oder des Damophilos aus Himera) und Parrasios von Ephesos entgegen, die um die Zeit des peloponnesischen Krieges in Athen, bald aber auch an anderen Orten, von Sizilien und Mazedonien (Zeuxis) bis Kleinasien (Parrasios), ihre Kunst übten. In ihren Farben waren sie einfach und begnügten sich mit den vier alten Farben (S. 246), denen sie aber neue malerische Wirkungen abzugewinnen wußten. Zeuxis legte, wie es bei dem Vertreter einer neuen Richtung natürlich ist, besonderes Gewicht auf die Technik, auf Zeichnung, Farbe, Licht und Schatten, harmonische Wirkung und Illusion, wogegen er den Inhalt nur wie den Ton des Plastikers bewertete. Bezeichnend war für ihn neben kräftigen Verhältnissen und Formen seiner Figuren, die an Peloponnesisches erinnerten (Abb. 558), und neben Farbenwirkungen, die als täuschend bewundert wurden, eine Vorliebe für ungewöhnliche, nicht aus dem Charakter der Handelnden entwickelte Vorgänge, z. B. eine Kentaurenfamilie als idyllisches Familienbild; daher denn auch Aristoteles ihm Charakterzeichnung absprach. Andererseits entwickelte Sokrates im Verkehr mit ihm und Parrasios seine Ansichten über Malerei. Zeuxis' vielbewunderte Helena in Kroton galt für eine echt homerische Idealgestalt, deren Schönheit es begreiflich mache, daß so viele Helden einst um ihretwillen sich bekämpften. Einen rosenbekränzten Eros erwähnt Aristophanes. An seinen gefesselten Marsyas, seinen kleinen Herakles im Kampfe mit den Schlangen erinnern erhaltene Gemälde (Abb. 565). Auch „Monochrome" malte Zeuxis, noch der älteren Technik sich anschließend. Einen schwachen Nachklang bieten einige in Herculaneum gefun-



565. Herakles die Schlangen würgend. Pompejanisches Wandgemälde. Neapel.

dene Marmorplatten mit feinen farbigen Umrißzeichnungen, römische Kopien nach Werken unserer Zeit, z. B. ein Wagensieger, Leto und Niobe im Kreise der Gespielinnen; auf der letzteren Platte wird Alexandros aus Athen als Maler genannt.

Parrasios, aus einer ephesischen Malerfamilie stammend (sein Vater und Lehrer hieß Euenor), war in seinen Lebensgewohnheiten wie in seiner Kunst ein echter Jonier. Seine Heroen, schlanter als die Gestalten des Zeuxis, galten als Musterbildungen, wenn auch sein Theseus allzu glatt, „mit Rosen genährt", erschien. Frauen malte er selten, zum Teil in zweideutigen Darstellungen; dagegen liebte er die prunkvollen Gestalten des ephesischen Artemiskultes. Ein sehr feiner Zeichner (seine Handzeichnungen wurden von Kennern gesucht), legte er auch in der Malerei das Hauptgewicht auf scharf herausgearbeitete Umrisse. Auf diese Weise gelang es ihm, die Feinheiten des Gesichtsausdrucks, die Schilderung des jede Person bezeichnenden Charakters (dies im Gegensatze zu Zeuxis) in Zügen und Stellung deutlich, bis zur Künstelei, zum Ausdruck zu bringen. Bilder wie der leidende Philoktet, der Streit des Aias und Odysseus um die Waffen Achills, Telephos' Heilung durch den Rost von Achills Lanze, vielleicht Odysseus' erheuchelter Wahnsinn zeigen die Art seiner Lieblingsthemata. Unverkennbar ist es der Geist der euripideischen Tragödie, unter dessen Einflusse Parrasios steht. Daß



566. Opfer der Iphigeneia. Von einem Marmoraltar in Florenz.

diese psychologische Richtung auch bei Attikern Anklang fand, zeigt Timanthes von der Attika benachbarten Insel Kythnos, der mit einem Bilde des Waffenstreites gegen Parrasios in Wettstreit trat und ihn in prägnanter Ausprägung der Charaktere und in psychologischer Motivierung noch übertraf. Man pries seine geistvolle Art, die Phantasie des Beschauers auch über das Dargestellte hinaus anzuregen. Die Riesengröße des schlafenden Kyklopen machte er durch kleine Satyrn anschaulich, die mit ihrem Thyrsosstabe seinen Daumen maßen (wenn es sich hier nicht vielmehr um das Werk eines jüngeren Timanthes aus hellenistischer Zeit handelt). Am berühmtesten war sein Opfer Iphigeneias mit der Steigerung des Schmerzausdruckes bei den Teilnehmern (Kalchas, Odysseus, Menelaos; Agamemnon verhüllte sein Antlitz), ein Bild, das in der späteren Kunst nachgewirkt hat (Abb. 566). Eine neue Sitte, die erst durch die beweglichen Tafelbilder erklärlich wird, kam um diese Zeit in der Malerei, wie schon früher bei den Bildhauern, auf: Konkurrenzen, in denen z. B. Timanthes sowohl gegen Parrasios wie gegen Kolotes von Teos den Preis errang.

Attische Tonmalerei. Mit solchen Fortschritten der Tafelmalerei konnte die Tonmalerei begreiflicherweise bei ihren einfachen Mitteln nicht Schritt halten. Die technisch begründete Notwendigkeit, ihre Gestalten als möglichst klare Einzelsilhouetten vom dunkeln Grunde abzuheben und mit solchen hellen Gestalten das ganze Bild möglichst gleichmäßig zu füllen, verurteilte

die Keramik trotz vereinzelter Versuche zum Verzicht auf wirkliche Gruppenbildung, zum Verzicht auf Hintergrund und damit zum Verzicht auf eine Darstellung des Raumes. So trennen sich die Wege der Malerei von denen der Keramik. Zunächst konnte diese den Wettstreit nur durch Verfeinerung der Zeichnung bei voller Herrschaft über Verkürzungen, durch freiere Lebendigkeit der Komposition und durch reicheren Schmuck namentlich in den Gewändern aufnehmen. Ein Meisterstück dieses Stils ist die Vase des Meidias, deren Hauptbild den Raub der Leukippiden mit großer Lebendigkeit darstellt. In den Kreis des athenischen Theaters führt die sogenannte Pronomosvase, die die Vorbereitungen zu einem Satyrspiel (offenbar Hesiones Rettung durch Herakles) in Gegenwart des Gottes schildert (Abb. 567). Aber der Geschmack der Zeit begehrte Farbe und malerische Gegensätze. Schattierte Malereien auf weißem Grunde (Abb. 539) blieben vereinzelt, zunächst auf kleine Gefäße des Totenkultus beschränkt. Auch auf schwarzem Grunde wurden etwas reichere Farbenwirkungen erstrebt; es ward z. B. die Hauptgruppe durch



567. Vorbereitung zum Satyrdrama, von der „Pronomosvase". Attische Vase aus Ruvo. Neapel.

besondere Farben aus der rotfigurigen Umgebung herausgehoben. Wenn aber die Talosvase (Abb. 568) den ehernen Riesen Talos allein weiß mit gelblichen Schattierungen darstellt, während die Zauberin Medeia und die verfolgenden Dioskuren in der gewöhnlichen Tonfarbe, aber mit reichgemusterten Gewändern auftreten, so erklärt sich das wohl zum Teil aus dem berechtigten Wunsche, die bei Beschränkung auf die beiden keramischen Grundfarben Schwarz und Rot unübersichtlich gewordene eng zusammengerückte Mittelgruppe wieder in klarere Gestalten aufzulösen. Hier liegt ein Versuch vor, die Grenzen, die der keramischen Zeichnung gesteckt sind, zu überschreiten. Aber solche Versuche konnten die attische Tonmalerei nicht auf ihrer alten Höhe halten. Die untergeordnete Stellung des Kunsthandwerks spricht sich auch in den immer seltener werdenden Künstlernamen aus. Zum Verfall der attischen Toninindustrie trug der Umstand nicht wenig bei, daß mit der sizilischen Katastrophe der schwungvolle Ausfuhrhandel nach dem Westen ein jähes Ende nahm. Noch in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts war er, vielleicht durch Vermittelung der attischen Kolonie Thurioi am Meerbusen von Tarent, eifrig betrieben worden, ja dieser Handel hatte sich sogar entlang den Küsten des Adriatischen Meeres bis Hatria (Adria) und Felsina (Bologna) erstreckt. Das war jetzt vorbei, um so mehr als in Italien



Medeia Polydeukes Talos Kastor Poseidon u. Amphitrite

568. Der Riese Talos von Medeia bezaubert, von den Dioskuren aufgefangen. Von einer attischen Amphora aus Ruvo.

selbst im Anschluß an die attische Keramik eine einheimische aufblühte, deren früheste Erzeugnisse von den Vorbildern oft schwer zu scheiden sind. Es galt, andere Absatzgebiete zu pflegen; so wendete sich die keramische Ausfuhr besonders nach dem schon lange (S. 248) in Handelsbeziehung stehenden Pontus.

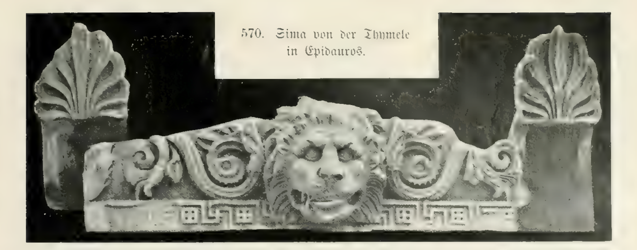
Sizilien. Der Westen ist für uns in der Periode des peloponnesischen Krieges stumm. Nur brachte die glückliche Abwehr der athenischen Invasion die immer schon treffliche Münzprägung von Syrakus (Abb. 464) auf eine solche Höhe der Schönheit, wie sie dieser Kunstzweig nie wieder erreicht hat. Syrakus ward das Zentrum der westlichen Münzprägung und wirkte sogar auf den Peloponnes ein. Hier finden wir auch die Namen der Stempelschneider angegeben (Eumenos, Euänetos, Eukleidas, Kimon, Phrygillos, dieser auch als Gemmenschneider bekannt), zum Beweise, daß die künstlerische Leistung als solche geschätzt ward (Abb. 569), die nun auch auswärts, so in Terina, Anerkennung fand.



569. Münze von Syrakus, von Euänetos.

10. Die letzten Zeiten griechischer Freiheit (403—338).

Die Zeit zwischen dem Ende des peloponnesischen Krieges und der Schlacht von Chäroneia umschließt das allmähliche Zerbröckeln der griechischen Staaten. Das siegreiche Sparta liefert im Königsfrieden (387) die asiatischen Griechen dem Großkönig aus — nicht ganz zu ihrem Schaden, da die weite Entfernung von Susa den griechischen Küstenstädten freie Handelsbewegung und neues Aufblühen gestattete. Das glänzende Meteor der thebanischen Hege-

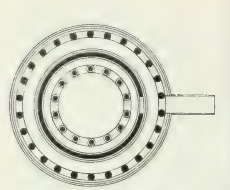


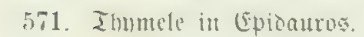
570. Sima von der Thymele in Epidauros.

monie (379) vernichtet die Macht Spartas, aber mit Epameinondas' Tode bei Mantineia (362) erlischt es ebenso plötzlich wie es aufgestiegen war. Inzwischen hat Athen zum zweitenmal, doch nur für etwa zwanzig Jahre, einen Teil der alten Bundesgenossen um sich versammelt (378), aber Wohlstand und Macht des Staates sind gebrochen. So gelingt es dem nordischen Herrscher Philipp von Makedonien, zuerst während des Bundesgenossenkrieges (357—355), dann planvoll immer weiter vorrückend, Athen aus allen seinen nördlichen Besitzungen zu verdrängen, den phokischen Krieg als Vertrauensmann der Hellenen zu beendigen — bis alles reif ist zum Vernichtungsschlage von Chäroneia (338).

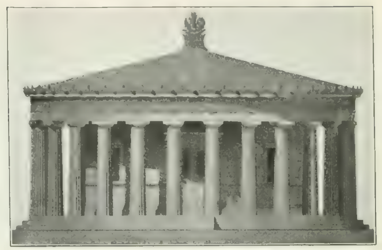
An die Stelle des hohen Schwunges und der ernsten Erhabenheit, die den Grundzug der Kunst des fünften Jahrhunderts ausmachten, treten im vierten die feineren Regungen individuellen Seelenlebens, bald in pathetischer Steigerung, bald in zarteren Empfindungen sich äußernd und in anmutigere Formen gekleidet. Im Einklang damit werden die jugendlichen Götter, überhaupt die jugendlichen Gestalten bevorzugt, und ein ewig neues Problem ist es, den Reiz und die Schönheit des Weibes zu vollem Ausdruck zu bringen. Überall setzt die Beobachtung der Natur neu ein, und so fehlt es denn auch nicht an Äußerungen eines kräftigen Realismus. Reichere Mittel der Darstellung werden angestrebt; wo die Heimat versagt, wendet sich die griechische Kunst zu den blühenden Städten oder den Herrensitzen Kleinasiens und bahnt sich so den Weg, den sie bald noch energischer verfolgen wird.

Peloponnesische Baukunst. Nach der Niederlage trat Athen zunächst in den Schatten; es war wiederum der Nordosten des Peloponnes, wo die Kunst neue Bahnen einschlug. Für die Baukunst liegt das am deutlichsten zu Tage in dem heiligen Bezirk (Hieron) des Asklepios bei Epidauros, dessen bauliche Ausgestaltung sich durch das ganze 4. Jahrhundert hinzog, und in dem neuen Tempel der Athena Alea in Tegea, der an die Stelle eines 395 abgebrannten trat. Leider erfahren wir nicht, wann der Neubau in Tegea in Angriff genommen ward, so daß es schwer ist, über die Priorität gewisser bedeutsamer Neuerungen, die manchen dieser Bauten gemeinsam sind, zu urteilen. Der kleine epidaurische Porostempel des Asklepios, um 380 von Theodotos begonnen und in ungefähr fünf Jahren beendigt, griff auf die im ganzen selten gewordene Form eines „Megarontempels“ ohne Opisthodom (S. 155) zurück und war daher nur kurz (6×11 Säulen); übrigens kehrt diese Tempelform gerade im epidaurischen Hieron öfters wieder. Etwa gleichzeitig, wenn nicht etwas später, ward der tegeatische Tempel begonnen, ein Werk des Skopas (S. 311); er war nicht nur nächst dem Zeustempel von Olympia der größte, sondern galt auch für den schönsten Tempel des Peloponnes. Nahe Marmorbrüche (bei Dolianá), die schon beim Friese von Bassä Verwendung gefunden hatten (S. 291), gestatteten es, den neuen Tempel (6×14 Säulen) ganz von Marmor zu erbauen, was bisher im



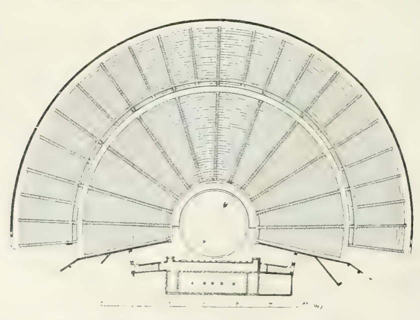


571. Thymele in Epidauros.



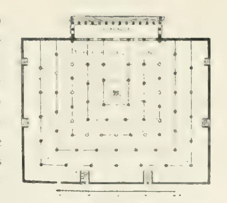
572. Thymele in Epidauros. (Herstellung von Kavvadias.)

Peloponnes unerhört war. Als Dritter tritt neben Theodotos und Skopas der jüngere Polyklet (S. 302), dessen zwei Musterbauten durch die Ausgestaltung des epidaurischen Heiligtums zu einem großen Kurort veranlaßt wurden. Seine Tholos oder „Thymele" (Abb. 570–572), neben der ein ähnlicher, wohl noch etwas älterer Rundbau in Delphi von Theodoros aus Phokäa zu nennen ist, zeigt das Wiederaufleben des uralten (S. 101) und nie ganz verschwundenen (S. 158) Rundbaues; bald folgt diesen das Philippeion in Olympia (Abb. 445, PH.). An der epidaurischen Thymele ward etwa seit 360 ein Menschenalter lang gebaut; ob der Wechsel im Material, neben Poros und schwarzem Stein parischer und pentelischer Marmor, sich aus dieser langen Dauer erklärt oder aus technischen Gründen, läßt sich noch nicht sagen, jedenfalls genügt er nicht zur Feststellung der zeitlichen Abfolge. Außen zeigte der Bau eine dorische Ringhalle mit großen Rosetten in jeder Metope und eine Sima mit Löwenköpfen und Rankenfries (Abb. 570), innen eine korinthische Säulenstellung, deren Kapitelle (Abb. 311) die Grundzüge für dies Bauglied festlegten, und Ornamente von einer Feinheit der Arbeit, daß sie selbst die am Erechtheion übertreffen. Andrerseits ist Polyklets Theater (Abb. 573), noch heute trefflich erhalten, von ebenso klarer wie fein durchgeführter Anlage, ein vielbewundertes Muster seiner Gattung. An diesen Bauten (mit Ausnahme des Theaters) kehren nun gewisse Besonderheiten wieder, die als charakteristisch gelten müssen. Zunächst die schon am Parthenon, an den Propyläen und am Tempel von Bassä begonnene Vereinigung verschiedener Baustile. Auch Skopas begnügte sich im tegeatischen Tempel nicht mit dorischen Außensäulen, sondern verwendete daneben (in der Cella?) korinthische. Die außerdem genannten ionischen Säulen scheinen freistehende, die Tempelfront flankierende Trä-



573. Grundriß des Theaters im Hieron von Epidauros.

ger von Bildwerken gewesen zu sein. Wir wissen nicht, ob diese gleich vom Baumeister vorgesehen waren, jedenfalls zeigte der Tempel in seiner fertigen Gestalt alle drei Baustile vereint, und kam darin dem aller Eintönigkeit abholden Geschmack dieser jüngeren Zeit entgegen. War somit eine sachgemäße Verbindung der drei Säulenordnungen zur Regel erhoben, so erlitt der dorische Stil eine sehr empfindliche Schädigung, indem sein bezeichnendstes Glied, der Echinos des Kapitells, zu einem trockenen gradlinigen Übergangsglied erstarrte (vgl. Abb. 319, S III). Dafür trat eine schöne, ionisch beeinflußte Neuerung hinsichtlich der Sima ein, zu der im Heräon bei Argos (S. 283) und anderswo ein leiser Anfang gemacht worden war: das an dieser Stelle übliche gemalte aufsteigende Palmettenornament (Taf. VI, 3) ward am Asklepiostempel, in Tegea, an der Thymele in ein plastisches horizontales Rankengewinde (vgl. Abb. 570) verwandelt und dadurch diesem abschließenden Architekturgliede ein neues Leben verliehen. Die Hauptzüge dieser Neuerungen kehren auch sonst im Peloponnes wieder, z. B. in Olympia (Metroon, Leonidäon, Abb. 445, M und L) und in den Bauten der großen Stadtanlagen, die unter Epameinondas' Ägide um 370 in Mantineia, Megalopolis und Messene entstanden: so in dem Thersileion von Megalopolis, einem der Volksversammlung dienenden großen Säulensaale hinter dem Theater (Abb. 574), von künstlicherer Anordnung der Säulen als der eleusinische Weihetempel (Abb. 518). Die im Kapitell eingetretene Verkümmerung des dorischen Stils in seiner eigenen Heimat beweist, wie wenig man noch die Feinheiten des Stils empfand. Im übrigen waren jene neuen Städte großartige Schöpfungen, wovon namentlich in Messene noch heute der weite Mauerkranz mit seinen Türmen und Toren zeugt. Ähnliche Stadtmauern sind auch anderswo erhalten (Eleutherä, Ägosthena).



574. Thersileion zu Megalopolis Grundriß. (Dörpfeld.)

Sikyonische Skulptur. Die dorische Bildkunst des nördlichen Peloponnes hat ihren Mittelpunkt nicht mehr wie zu Polyklets Zeit in Argos, sondern in der alten Kunststadt Sikyon, deren politische Zustände — unter spartanischem, thebanischem, makedonischem Einfluß — die allgemeinen Zeitverhältnisse widerspiegeln. Polyklet bestimmt im ganzen die Art der Plastik, die auch jetzt vorwiegend Erzguß ist, aber er findet wenige bedeutende Nachfolger. Wohl hat die Lehrbarkeit der polykletischen Proportionen, Formgebung und Technik eine zahlreiche Schule um den Meister versammelt, lauter Peloponnesier, die in mehreren Generationen bis über die Mitte des 4. Jahrhunderts ihre Kunst ausüben. Neun dieser polykletischen Schüler wirkten gemeinsam an einer großen Erzgruppe von mindestens 37 Figuren (Lysandros und sein Stab, von Göttern und Feldherren umgeben), welche die Spartaner zum Gedächtnis des entscheidenden Sieges von Aegospotamoi (405) nach Delphi widmeten (vgl. Abb. 384 f.). Aber nur wenige jener Künstler (Apelleas, Antiphanes,



575. Bewaffnete Aphrodite. Aus Epidauros. Athen.

Kleon) erwarben Ruhm; als bedeutend ragt aus der Schule nur der jüngere Polyklet hervor, ein Schüler des Naukydes, der in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts teils als Erbauer der Thymele und des Theaters im epidaurischen Asklepiosheiligtum einen Ehrenplatz unter den Architekten dieser Zeit verdient (S. 300), teils durch einige Götterbilder, zum Teil von Marmor, sich auszeichnete; seine bewaffnete Aphrodite von Amyklä, die den Sieg von Aegospotamoi verherrlichte, hat man in einer schönen epidaurischen Statue wiedererkennen wollen, welche die anmutig bewegte und fein bekleidete Göttin mit Schwert und Lanze darstellte (Abb. 575). Diese nicht unbestreitbare Rückführung würde den Künstler unter fremdem Einflusse zeigen, wie solcher sich vielleicht auch an den Skulpturen des Heräons zeigt (S. 283. 291). Daß die jüngeren Mitglieder der Schule, ebenso wie der Meister selbst in seinen späteren Jahren, attischem Einfluß nicht unzugänglich geblieben sind, scheint der schöne stehende Diskoswerfer im Vatikan zu beweisen (Abb. 576), den man fälschlich mit Alkamenes in Beziehung brachte. Eine kürzlich bekannt gewordene Wiederholung hat den richtigen Kopf (der des vatikanischen Exemplars gehört nicht zu) kennen gelehrt und damit den Entstehungsort; vielleicht ist uns hier der besonders gerühmte Diskobol des Naukydes erhalten; es müßte dies dann wohl ein gleichnamiger jüngerer Künstler sein. Auch die schöne in Ephesos gefundene Statue eines Schabers (Abb. 577) würde attischen Einfluß in Sikyon beweisen, falls sie mit Recht dem Enkel Polyklets Dädalos, einem Sohne des Patrokles, zugeschrieben wird. Das gleiche gilt von der wohl etwas jüngeren Erzstatue eines Jünglings, die in mehrere Stücke zerbrochen südlich von Kythera aus dem Meere herausgefischt worden ist (Abb. 578). Sie scheint in der rechten Hand einen Ball zu erheben.



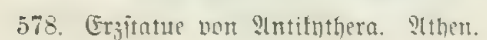
576. Diskoswerfer. Marmor. Vatikan.



577. Erzstatue aus Ephesos. Wien.

Fremder Einfluß macht sich auch sonst im Peloponnes bemerklich. So schuf der Parier Thrasymedes für den Asklepios-





578. Erzstatue von Antikythera. Athen.



579. Aura (Morgenwind) vom Asklepiostempel bei Epidauros. Marmor. Athen.

tempel im Hieron (S. 299) einen goldelfenbeinernen Asklepios, in dem man phidiasischen Einfluß vermutet, während die für denselben Tempel bestimmten dekorativen Statuen, kämpfende Amazonen im Giebel, Niken und reitende Frauen (Auräi?) als Akroterien (Abb. 579) von mehreren Künstlern ausgeführt wurden, unter denen Timotheos hervorragt: sie lassen in diesen Anhänger der am Heräon und in Bassä (S. 290) bewährten Richtung erkennen, verbinden bewegte Motive mit rauschendem Faltenwurf. Einen ganz ähnlichen Stil verrät unter anderen eine oft wiederholte Statue der Leda, die den Schwan schützend bei sich aufnimmt. Auch eine Artemis des Timotheos ist uns noch kenntlich (Abb. 601); sie zeigt denselben lebhaften Sinn für Stellung und Gewandung. Von seiner Tätigkeit am Maussoleum ist später zu reden. Neben diesen Künstlern war endlich Skopas tätig; auch von ihm wird alsbald im Zusammenhang die Rede sein (S. 311ff.).



580. Sieger mit Palme. Wandmalerei im Casino Rospigliosi, Rom. (Turnbull.)

Sikyonische Malerei. Zu Anfang des 4. Jahrhunderts tat sich in Sikyon eine neue Malerschule, die sikyonische, auf, die in manchen Dingen dem dortigen Betriebe der Bildgießerei verwandt war. Eine Folge tüchtiger Schulhäupter, Eupompos, Pamphilos von Amphipolis, Melanthios, legte das Hauptgewicht auf das Lehrbare in der Kunst und begründete so eine Kunst-

schule mit zwölfjähriger Lehrzeit, die auch von Fremden wie Apelles aufgesucht ward und einen lange nachwirkenden Ruf methodischer, alle Reizmittel verschmähender „Idealmalerei" (Chrestographie) behauptete. Es erscheint bedeutsam, daß nur wenige einzelne Bilder von ihnen genannt werden, so von Eupompos ein Sieger mit der Palme (vgl. Abb. 580), an polykletische Bestrebungen erinnernd. Pamphilos, anscheinend das bedeutendste Schulhaupt, malte Familienbilder, Schlachten (bei Phleius 367), Odysseus auf dem Floß; Melanthios wirkte auch als theoretischer Schriftsteller. Eigentümlicher tritt aus der Zahl der Genossen Pamphilos' Schüler Pausias von Sikyon heraus, schon dadurch, daß er zu den Begründern einer neuen Technik, der enkaustischen Malerei, gehört, welche erweichte Wachsfarben auf eine Tafel von Holz oder von Marmor strich, wobei Wärme in verschiedener Weise zur Herstellung gleichmäßiger Oberfläche Verwendung fand. Wachsfarben waren freilich schon längst in der Marmor- und Dekorationsmalerei üblich (Abb. 407), aber die Farben waren bisher nur heiß mit dem Pinsel auf den Grund gestrichen und unvermischt nebeneinander gesetzt worden; durch die neue Behandlung ward die Technik erst für wirkliche Bilder brauchbar. Die enkaustische Malerei, wie wir sie namentlich aus Marmorwerken kennen, gebot über eine reichere Farbenskala, als die alten vier Farben (S. 246. 295); das Blau spielte hier seine Rolle, dazu Grün, und Rot in verschiedenen Abstufungen. Somit lohnten eine glänzendere und farbenprächtigere Wirkung, erreichte durch Vertreiben der Farben feinere Übergänge und vor allem größere Haltbarkeit das mühsame Verfahren, das eben um seiner Langwierigkeit willen die Temperamalerei durchaus nicht verdrängte. Die enkaustischen Bilder waren meistens klein; ein großes Stieropfer von Pausias, auf dem der Stier trotz seiner schwarzen Farbe in voller Verkürzung plastisch wirkte (vgl. das Pferd in Taf. IX), zeigte die Leistungsfähigkeit der neuen Technik. An einem anderen seiner Bilder, das die epidaurische Thymele (S. 300) schmückte, ward das durchsichtige Glas einer Trinkschale bewundert. Blumenstücke und das Bildnis des durch Goethes Gedicht verherrlichten Blumenmädchens Glykera bezeichnen eine andere Seite von Pausias' Kunst, die sich in späterer Zeit reicher entwickeln sollte. Eine Anzahl von Schülern bezeugt seine Lehrgabe.

Attische Malerei. Neben der sikyonischen ging die attische Malerei her, so genannt, obschon ihre Hauptvertreter nicht Athener waren. Sie knüpfte an die in Athen selbst groß gewordene ionische Malerei an; hatte doch Timanthes von Kythnos mit Parrasios auf gleichem Felde gewetteifert (S. 296). Ihr eigentliches Haupt war Aristeides von Theben (in unserer Überlieferung mit seinem gleichnamigen Enkel zusammengeworfen), der mit seinem Zeitgenossen Pausias den Ruhm eines Erfinders der Enkaustik teilte. Im malerischen Reiz konnte er es mit Apelles nicht aufnehmen; er wirkte mehr durch den Ausdruck. Sein Hauptgebiet waren pathetische Stoffe, in denen er die psychologische Richtung eines Parrasios und Timanthes ins Pathologische steigerte; so in dem von Alexander dem Großen hochgeschätzten Bild einer eroberten Stadt, in der eine zum Tode verwundete Frau fürchtete, das zu ihrer Brust herankriechende Kind möchte mit der Milch Blut trinken. Ein Kranker, ein flehentlich Bittender werden genannt; für einen Dionysos (mit Ariadne?) wurden bei der Eroberung von Korinth durch Attalos II. 100 Talente (420000 Mark) geboten. Eine große Perserschlacht (wir wissen nicht, welche) mit hundert Figuren gab das Zeichen zu den in dieser Schule besonders beliebten Schlachtenbildern (Pamphilos s. oben). So ward von Aristeides' Schüler Euphranor vom Isthmos, einem überaus vielseitigen Künstler (S. 310), ein Reitertreffen zwischen Athenern und Thebanern bei Mantineia (362) in lebendiger, an Einzelmotiven reicher Schilderung des Zusammenpralls dargestellt; es gehörte zu drei Gemälden, die nach Art der „bunten Halle" (S. 244) die Halle des Zeus Eleutherios am athenischen Markte schmückten: eines der wenigen Beispiele eines öffentlichen derartigen Auftrages in dieser Zeit. Die anderen Gemälde stellten die zwölf Götter in

mustergültiger Gestaltung und den kräftig gebildeten Theseus als Stifter der athenischen Demokratie dar. Im übrigen scheint Euphranor viel von Zeuxis und Parrasios gelernt zu haben. Sein Schulgenosse **Nikomachos**, des obengenannten Aristeides Sohn, zeichnete sich durch flotte Leichtigkeit der Mache aus, die sich bis zur Schnellmalerei steigerte und in vollendeter Technik, reicher Farbenwirkung und schwungvoller Komposition ihre Ergänzung fand. Die Darstellung einer Nike, die ein Viergespann emporleitet, scheint noch in späteren Nachbildungen nachzuklingen (Abb. 581); der Raub Persephones, Skylla, Satyrn, die ruhende Bacchantinnen beschleichen, werden daneben genannt. Nikomachos ward nicht bloß von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt, sondern erhielt auch seinen festen Platz in der Kunstgeschichte; sein höchstes Lob war, wegen seiner Kraft, Anmut und vor allem wegen



581. Nike mit Viergespann.
Blacassche Gemme. Brit. Museum.

seiner natürlichen Leichtigkeit mit Homer verglichen zu werden. Die Schule setzte sich in ungeschwächter Bedeutung durch das ganze 4. Jahrhundert fort (s. u.).

Außer dem Schulverbande stand **Kydias**, ein Landsmann des Timanthes von der Insel Kythnos. Sein Argonautengemälde ward später vom Redner Hortensius für 144000 Sesterzen (25000 Mark) erworben. Sollte darauf das schönste der erhaltenen Argonautenbilder, die eingravierte Umrißzeichnung der sogenannten Ficoronischen Cista (Abb. 582, vgl. 853), deren Urbild in das 4. Jahrhundert weist, zurückgehen? Polydeukes' Sieg im Faustkampf über den Barbaren Amykos, der den Argonauten das Schöpfen aus der Quelle verboten hatte, dann die gelandete Argo mit ihrem ausruhenden oder geschäftigen Schiffsvolk, endlich das Satyrspiel an der Quelle, wo der feiste Silen es dem gegen einen gefüllten Schlauch boxenden Argonauten nachmachen will, geben eine ebenso fein



582. Die Hauptszenen der Ficoronischen Cista. Rom.



585. Teile vom Fries des

komponierte wie meisterhaft gezeichnete Szenenfolge wieder. Gewisse Einzelheiten offenbaren bei dem Meister eine Ortskenntnis des Bosporos, wie sie bei einem Kythnier wohl erklärlich wäre.

Neben dem blühenden Betriebe der großen Malerei hatte die Tonmalerei nach zwei Seiten einen schweren Stand. Den Verlust des italischen Absatzgebietes (S. 297) suchte man durch einen regen Verkehr mit dem Skythenlande am Norduser des Schwarzen Meeres, mit dem seit länger politische und kommerzielle Freundschaft bestand (S. 248), mit der Kyrenaika und anderen Außenländern zu ersetzen, und den Wettbewerb mit der großen Malerei unternahm man durch Heranziehen von reicheren Farben, von Relief für die Hauptfiguren, von Vergoldung. So treten z. B. in einem schönen Bilde, wo Peleus Thetis im Bade überrascht, Weiß und Blau, Kirschrot und Gold zur Erhöhung der Wirkung hinzu. Die in der Krim in großer Zahl gefundenen Vasen verwenden meistens ähnliche Mittel; Gold und in verschiedensten Farben bemaltes Relief schmückt einen Krug, den ausnahmsweise der im Skythenlande arbeitende Verfertiger „Xenophantos von Athen" signiert hat (Abb. 583). Die Zeichnung weist meistens malerischen Sinn und eine flotte Leichtigkeit auf, die auch wohl in Flüchtigkeit ausartet; Zierlichkeit und Reichtum der Wirkung werden erstrebt. Daneben gehen archaistische Absonderlichkeiten her, wie die immer geschmackloseren Versuche, das alte Bild der Stadtgöttin auf den panathenäischen Vasen reicher herauszustaffieren (Abb. 406, c). Alle diese Bemühungen, der Tonmalerei aufzuhelfen, konnten sie doch vor einem langsamen Niedergange nicht retten; es scheint, daß die Vasenmalerei in Attika mit unserer Periode ihrem Ende zuneigte, während sie in Unteritalien noch ein längeres Leben führte (S. 331 ff.).

Attische Architektur und Plastik. Auf dem Gebiete der Baukunst und der Bildhauerei zeigt es sich am deutlichsten, wie völlig sich in Athen seit dem unglücklichen Ausgange des großen Krieges die Verhältnisse geändert hatten. In der öffentlichen Architektur herrschte fast ausschließlich der Nutzbau: Mauerbauten, Schiffshäuser, Philons Arsenal (Skeuothеke) im Piräus, dazu das von Lykurg vollendete steinerne Theater (Abb. 486, 42). Dafür begannen die früher



583. Dareios auf der Jagd. Von einem Kruge des Xenophantos mit Reliefsiguren. Aus Kertsch. Petersburg.



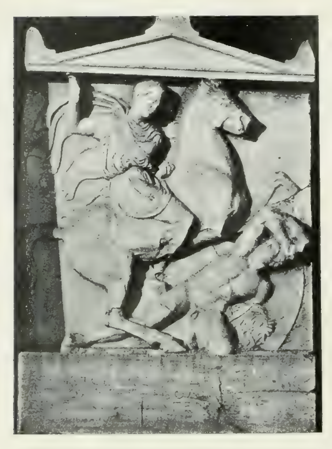
Lysikratesdenkmals zu Athen.

unscheinbaren Privathäuser größere Pracht zu entfalten. Schon Sokrates hatte die Wandmalereien und Teppiche in den Wohnungen gerügt; die Häuser Konons, Photions, Chabrias' traten auch äußerlich anspruchsvoller auf, und wenn sie auch keinen Vergleich mit den Palastbauten eines Dionysios in Syrakus aushalten konnten, so überstrahlten doch die Häuser der Reichen zu Demosthenes' Zeit die Bauten des Staates. Von der zierlichen Pracht der von Privaten sogar bald nach dem Unglück von Chäroneia gestifteten Denkmäler zeugt das Denkmal des Lysikrates (Abb. 584), das einen lyrischen Sieg vom Jahre 334 durch Aufstellung des gewonnenen Dreifußes auf hoher Basis verewigen sollte. Hier zieht der korinthische Stil seine feinsten Saiten auf, sowohl in der schlanken Komposition des ganzen Bauwerkes, wie in den eleganten Kapitellen (Abb. 312) und dem reizvollen Untersatz des Dreifußes. In dem ringsum laufenden Friese (Abb. 585) werden tyrrenische Seeräuber, die Dionysos fangen wollten, auf sein Geheiß von Satyrn gezüchtigt und in Delphine verwandelt. Während in der Mitte des Frieses der jugendliche Gott, behaglich gelagert, mit dem Panther tändelt, vollziehen die Satyrn mit Baumästen und Fackeln die Strafe an den Räubern, von denen einzelne bereits die Verwandlung in Delphine zeigen. Der Fries ist mit einem Anfluge von Humor komponiert und in ganz leichtem Relief ausgeführt.

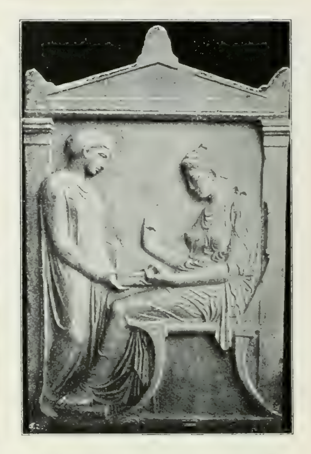


584. Lysikratesdenkmal zu Athen (ergänzt).

Auch die Plastik steht nicht mehr, wie in der Periode Kimons und Perikles', hauptsächlich im öffentlichen Dienste; die Kunstliebe reicher Privatleute tritt bei der Bestellung der Werke stärker in den Vordergrund und übt auf die Wahl der Gegenstände wie auf die formelle Behandlung mannigfachen Einfluß. Das tritt deutlich an den Grabmälern hervor. Der nach früherer vereinzelter Benutzung zu Anfang des 4. Jahrhunderts planmäßig angelegte Friedhof vor dem Dipylon, mit seinen geschlossenen Familiengrabstätten, zeigt in seinen früheren Denkmälern, wie dem des Ritters Dexileos von 394 (der, obschon im Kampfe gefallen, hier dennoch als Sieger erscheint, Abb. 586), oder dem älteren der Hegeso, die sich von der Magd ein Schmuckkästchen bringen läßt (Abb. 587), noch die



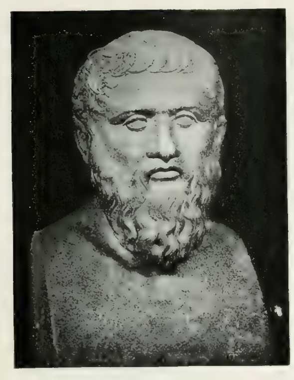
586. Grabmal des Dexileos. Marmor. Athen.

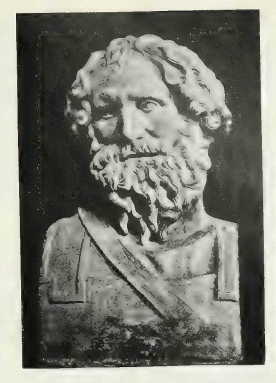


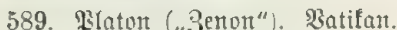
587. Grabstein der Hegeso. Marmor. Athen.

innerlich und äußerlich einfachen Darstellungsmittel der älteren Kunst. Bald steigern sich aber die Ansprüche, die umrahmten Grabplatten verwandeln sich in förmliche Kapellen (Heroa), und statt des stillen Reliefbildes treten die fast statuarisch Dargestellten anspruchsvoll dem Beschauer entgegen (Demetria und Pamphile). Und doch üben auch die Denkmäler dieser Zeit ihren sicheren Zauber aus. Die Familienszenen (S. 288) werden reicher durchgeführt, die Zeichen der Trauer mehren sich, namentlich bei den Nebenfiguren, und weisen vernehmlicher auf den ernsten Hintergrund der Darstellung hin. Die attische Kunst ist unerschöpflich in der Schilderung von Szenen, welche bald die wehmütige Trennung von den Geliebten und den Gütern des Lebens leise andeuten, bald das Glück und den Frieden des Familiendaseins vor die Augen stellen, um auf diese Weise die Vergangenheit fortzusetzen und für die Überlebenden bleibend zu machen.

Individuelle (realistische) und typische (ideale) Gestaltungen scheiden sich jetzt schärfer in der Kunst als früher. So beginnt jetzt erst die eigentliche Geschichte des Porträts mit dem naturalistischen „Menschenbildner" Demetrios von Alopeke, Sokrates' Gaugenossen, der in seinen ehernen Bildnisstatuen, unbekümmert um Schönheit, mit starken Mitteln nach möglichster Ähnlichkeit, so wie die Menschen leibten und lebten, strebte. Sein kahlköpfiger Feldherr Pellichos, mit Schmerbauch und wehendem Barte, oder die alte Lysimache, die 64 Jahre lang das Priesteramt der Burggöttin versehen und vier Geschlechter von Nachkommen erblickt hatte, waren dankbare Vorwürfe für seine Kunst. Manche Bildnisse dieser Art (Abb. 588) geben uns eine Vorstellung von der Art des Demetrios. Der Realismus im Porträt war übrigens zum Teil in einer Wandelung politischer Sitte begründet. Der seit Beginn des 4. Jahrhunderts aufgekommene Brauch, Lebenden Statuen zu errichten, zwang zu einer realistischeren Darstellungsweise, als deren Hauptvertreter neben Demetrios Silanion angenommen werden kann, allerdings unter der nicht zweifellosen Voraussetzung, daß er (gegen die antike Überlieferung) in die erste, anstatt







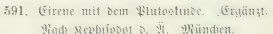
589. Platon („Zenon"). Vatikan.

588. Archidamos III. von Sparta.

in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gesetzt werden darf. Dem fast zum Typus gewandelten Idealporträt (Abb. 536) gegenüber war die Beschränkung auf Wiedergabe der Wirklichkeit heilsam. Von Silanion ist das Bildnis Platons (Abb. 589) noch nachweisbar, das er im Auftrag eines begeisterten Schülers, Mithradates', für die Akademie geschaffen hatte. Es ist wahrscheinlich nach dem Leben (vor 367) gemacht und verrät eine treue, nach keiner Art von Idealisierung strebende Lebenswahrheit, daher die Züge der Vorstellung, die man von dem idealsten aller Philosophen hegen möchte, wenig entsprechen. Einer ähnlichen Richtung mögen noch manche andere Bildnisse namentlich aus literarischem Kreise angehören (Sappho, Korinna, Thukydides). In der Statue des aus Platons „Gastmahl" bekannten immer aufgeregten Apollodoros hatte Silanion den Typus der Leidenschaftlichkeit geschildert. Auch Silanions Erzstatue der Jokaste, deren Totenblässe durch einen Silberzusatz in den Wangen bezeichnet war, zeugt von realistischem Sinn. Dagegen scheinen Heroenstatuen des Meisters eine idealere Behandlungsweise zu verraten, wenigstens wenn sein Theseus mit Recht in einer schönen Statue (Abb. 590) wieder erkannt worden ist. Dies steht freilich nicht fest; in der Leichtigkeit des Standes deutet die Statue schon auf Lysipp voraus.

Die idealeren Überlieferungen der an Phidias anknüpfenden Kunst wirken fort in dem älteren Kephisodotos, wahrscheinlich dem Vater des berühmten Praxiteles. Münzbilder beweisen, daß eine Münchener Statue seine Eirene, die Göttin des Friedens, mit dem kleinen Reichtumsgotte (Plutos) auf dem Arme darstellt; die Gruppe verkörpert Hoffnungen, wie sie sich etwa an den Frieden mit Sparta (374) knüpften. Eirene hält in der Rechten das Zepter, Plutos legt die Linke an ein Füllhorn (Abb. 591). Stand und Gewandung halten so sehr die alte Weise fest, daß man versucht hat, die Statue in die Zeit der unmittelbaren phidiasischen Nachwirkung hinaufzurücken; aber die feinere seelische Durchbildung, die weichere Empfindung im Antlitz der Göttin und in ihrem Verhältnis zum Pflegling finden erst in den Grabreliefs dieser Zeit ihresgleichen und sichern der schönen Statue ihren Platz auf dem Übergange von der älteren zur jüngeren Weise.





591. Eirene mit dem Plutoskinde. Ergänzt. Nach Kephisodot d. Ä. München.



590. Theseus. Marmor. Ince Blundell Hall.

In dieselbe Zeit gehört auch der nicht ohne Widerspruch für die Kunstgeschichte wiedergewonnene jüngere Kalamis, vielleicht ein Enkel des älteren (S. 237). Wir lernen ihn dadurch kennen, daß sein Schüler Praxias von Athen den ehrenvollen Auftrag erhielt, den Apollotempel in Delphi, der in einem Erdbeben 373 zu Grunde gegangen war und nun während der folgenden Jahrzehnte durch Spintharos von Korinth nach dem alten Plan neu gebaut wurde, mit Giebelgruppen zu schmücken. Er arbeitete für den Ostgiebel Apollon mit Leto und Artemis inmitten des Musenchors, starb aber darüber hin, so daß Androsthenes, ein Schüler des Eukadmos, das Werk vollenden und für den Westgiebel Dionysos mit der Schar seiner schwärmenden Genossinnen bilden mußte; es sind für lange Zeit die letzten Giebelgruppen, von denen wir hören (vgl. S. 320). Dem jüngeren Kalamis, der uns so als Künstler des 4. Jahrhunderts bekannt geworden ist, hat man nun eine Anzahl der Werke zuteilen wollen, die uns unter dem Namen des älteren überliefert sind. Bewiesen ist es bisher in keinem Falle. Daß der Künstler dagegen mit dem rühmend erwähnten Toreuten gleichen Namens identisch sei, ist wahrscheinlich.

Leider ist es noch nicht gelungen, von einem höchst bedeutenden und vielseitigen Künstler dieser Zeit ein sicheres Bild zu gewinnen, von Euphranor, dem Isthmier, der, obschon nicht Athener, in dieser lahmen Zeit in Athen mit öffentlichen Arbeiten betraut ward. Mit Gemälden schmückte er, wie wir sahen (S. 304), die Halle des Zeus Eleutherios am Markt; als Bildgießer



592. Kopf des Eubuleus aus Eleusis. Marmor. Athen.

ward er nicht minder hochgeschätzt, und auch einige dieser Hauptwerke, wie der Apollon Patroos, befanden sich in Athen. Ein hervorragender Darsteller von Göttern und Heroen, arbeitete er zugleich auch Bildnisse (Philipp, Alexander). Neuerdings hat man vorgeschlagen, seinen Alexander in der Münchener Statue (Rondanini), seinen „Bonus Eventus“ in dem eleusinischen Triptolemos („Eubuleus“, Abb. 592), seinen Paris in einer sitzenden vatikanischen Statue wiederzuerkennen, Werken, die zum Teil eine malerische Auffassung bekunden und durch reichen Lockenschmuck sich auszeichnen. Die Reihe dürfte sich vielleicht noch durch die schöne Adonis genannte Statue in Neapel (Abb. 593) erweitern lassen. Der Alexander würde auch mit der Nachricht übereinstimmen, daß Euphranor, im Bestreben, die schweren polykletischen Proportionen zu erleichtern, die Körper etwas schmächtiger gebildet, daneben aber Köpfe und Gliedmaßen etwas zu groß gelassen habe: ein auf halbem Wege stehen gebliebener Versuch in der demnächst von Lysippos mit größerem Erfolg eingeschlagenen Richtung. Immer hat Euphranor bei den antiken Kunsthistorikern seine Stelle in der Reihe der großen Künstler erhalten; man rühmte, wie er allen Aufgaben und Kunstgattungen gleich gerecht geworden sei.

Skopas. In noch bedeutenderem Maß als Euphranor sollte Skopas auf die Vereinigung peloponnesischer und ionisch-attischer Kunstweise hinwirken. Er stammte von der ionischen Marmorinsel Paros und war vielleicht der Sohn eines Aristandros, der nach dem Niedergang Athens seine Kunst in den Dienst Spartas gestellt und als Weihgeschenk für Aegospotamoi einen Dreifuß für das spartanische Amykläon (S. 175) gearbeitet hatte. Skopas erhielt, wir wissen leider nicht genau, wann, den Auftrag, den 395 abgebrannten Tempel der Athena Alea in Tegea neu zu bauen und mit Skulpturen zu schmücken. Erwies nun auch dieser Tempelbau, dessen Beginn wohl erst ein paar Jahrzehnte nach dem Brande fällt, Skopas als sehr selbständigen Architekten (S. 299), so lag doch seine eigentliche Bedeutung auf dem Gebiete der Plastik. Da er im Peloponnes aufgewachsen war, zeigen sich in ihm deutliche Einwirkungen polykletischer Schulung; aber schon, daß er nur ausnahmsweise in Erz, als Parier sonst immer in Marmor arbeitete, löst ihn aus dem Zusammenhange der Schule. Vollends bekunden die spärlichen Überbleibsel seiner Giebelgruppen vom Tempel in Tegea einen eigentümlichen Geist. Ihre Gegenstände kennen wir durch Pausanias' Beschreibung: im Osten die ganz symmetrisch komponierte, durch eingestreute Einzelgruppen belebte kaly-



593. „Adonis“ von Capua. Marmor. Neapel.



594. Jünglingskopf aus Tegea. Marmor. Athen.



595. Kriegerkopf aus Tegea. Marmor. Athen.

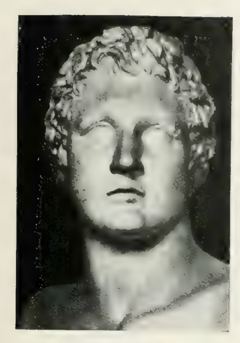


596. Herakles. Marmor. London, Lansdownehouse.

donische Eberjagd, in der die Tegeatin Atalante sich hervortat, im Westen der Kampf des Tegeaten Telephos mit Achill am Kaïkos; einst traten noch Reliefs in den Metopen hinzu. Eine Anzahl von Fragmenten hat sich nach und nach gefunden; zwei jugendliche Köpfe (Abb. 594 f.), schmerzvoll aufblickend, mit stark gewölbten Stirnbuckeln, tiefliegenden Augen, kräftigem Kinne, die zuerst bekannt wurden, genügten wenigstens, um Skopas' Stil genauer kennen zu lernen und in einer Reihe anderer Werke wiederzufinden. Neben kräftiger, fast etwas derber Formgebung berührt uns neu in den Köpfen, die bisher hinter den Körpern zurückzubleiben pflegten, der Ausdruck energischen, atmenden Lebens und die Neigung zu pathetischem Ausdruck. Hierin trifft Skopas mit der gleichzeitigen Malerei des Aristeides von Theben (S. 304) zusammen. Sonst befand sich im Peloponnes noch von Skopas eine große Anzahl von Götterbildern, denen der Meister fast ausschließlich seine Kunst widmete, z. B. in Elis die auf springendem Bock reitende Aphrodite Pandemos, sein einziges Erzwerk, in Gortys ein

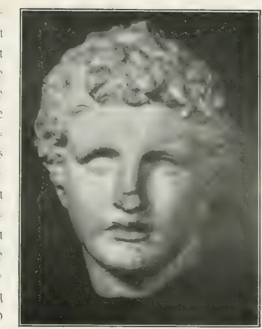


597. Heraklesherme. Marmor. Brit. Museum.



598. Meleagerkopf. Marmor. Aus Castle Howard, jetzt Brit. Museum.

jugendlicher Asklepios, in Sikyon ein Herakles, zu dem man die schöne Statue Lansdowne (Abb. 596) und die zahlreichen Wiederholungen ihres Kopfes in Hermenform vergleichen kann. Die Häufigkeit dieser letzteren ebenso wie ihre wechselnde Ausstattung und Neigung bald nach rechts bald nach links erklärt sich aus ihrer Beliebtheit als Schmuck der Gymnasien; die skopasischen Züge bleiben trotz all dieses Wechsels erkennbar (Abb. 597).



599. Meleagerkopf. Marmor. Villa Medici.

Diese seine Kunstweise übertrug Skopas, der an der künstlerischen Ausschmückung der Epameinondasstädte (seit 370, S. 301) nicht mehr beteiligt war, etwa in den sechziger Jahren nach Attika, wo er sie verfeinert, vergeistigt zu haben scheint. Eine berühmte Meleagrosstatue zeigt seinen fertigen Stil (Abb. 598f.), der sich auf attischen Grabreliefs wiederfindet. Allerdings wird der pathetische Blick ins Weite auch zur Manier. Als Gipfel von Skopas' pathetischer, den Marmor beseelender Kunst wird eine rasende Bacchantin mit zerrissenem Zicklein gerühmt; eine Nachbildung der enthusiastisch bewegten Gestalt, wenn auch in etwas späterer Stilisierung, ist in einem kleinen Dresdner Torso wiedererkannt worden (Abb. 600). Für das athenische Heiligtum der Eumeniden arbeitete Skopas zwei Statuen, die später mit einer dritten andern Ursprungs zusammen aufgestellt waren. Ein vielbewundertes Tempelbild schuf Skopas in dem Apollon von Rhamnus, der später mit einer Leto des jüngeren Kephisodot (S. 350f.) und einer Artemis des Timotheos (S. 303) in den palatinischen Tempel des Augustus



600. Rasende Mänade, nach Skopas. Marmorstatuette. Dresden.



Artemis. Apollon. Sibylle. Leto.
601. Von einer Marmorbasis in Sorrent.

übertragen ward. Diese palatinische Gruppe stellt eine Basis in Sorrent dar (Abb. 601), die es gestattet, statuarische Wiederholungen zu erkennen. Davon kann eine in sehr äußerlicher Weise in den Stil des 5. Jahrhunderts zurück übersetzte Kopie (Vatikan, Sala a croce Greca) keine treue Vorstellung vermitteln; hierfür ist wichtiger die (Abb. 602) in Florenz befindliche, falsch ergänzte untere Hälfte einer besseren Wiederholung. Ein Vergleich mit ähnlichen Gestalten zeigt, wie fest in den Tempelbildern die alte Überlieferung wirkte, obwohl die Formgebung im einzelnen sich von ihr freimachte. Ein eindrucksvolles und bezeichnendes Beispiel dafür ist der sog. Apollo Barberini (Abb. 602a), früher fälschlich für eine Muse angesehen. Der Gott mit Leier und der Schale ausgestattet, also die Spende darbringend, die dem Kitharöden vor Beginn seines Spieles zukam, ist ganz im Geiste der älteren Zeit entworfen, aber in der Bildung des Kopfes, der Art der Gewandung zeigt sich bei genauerem Zusehen die jüngere Art. Wiederholungen und ähnliche Schöpfungen beweisen, daß Skopas mit seinem rhamnuntischen Apollo nicht allein stand; es genügt, an den sehr ähnlichen, uns von Münzen bekannten Apoll des Bryaxis zu erinnern, der in Daphne bei Antiochia stand. Durch eine nackte Aphrodite trat Skopas mit Praxiteles in Wettbewerb, dem der größere Erfolg blühte. Fein unterscheidende Zusammenstellungen, wie Eros, Himeros und Pothos (Liebe, Sehnsucht, Verlangen), oder eine Doppelherme (vermutlich zwei Gestaltungen

602. Von einem Apollon Kitharodos (als Ceres ergänzt). Marmor. Florenz.



602a. Apollon Kitharodos („Barberinische Muse"). Marmor. München.

desselben oder verwandter Wesen) erinnern an die damals beliebten philosophischen Distinktionen. Andrerseits deutet die Zutat zweier großer Kandelaber neben einer thronenden Hestia auf den Geschmack der Folgezeit für dergleichen Prachtgerät voraus und hat in der Architektur des Skopas (Tegea, S. 300) schon eine gewisse Parallele. Endlich verwendete eine außerordentlich figurenreiche Gruppe, wohl erst aus seiner späteren, kleinasiatischen Zeit, ein Werk reichster Phantasie (das wahrscheinlich die Überführung Achills nach der Insel der Seligen darstellte), den ganzen Kreis pathetisch erregter, schwärmender Seewesen und machte jene Mischgestalten wie Hippokampen, Seestiere (vgl. Abb. 892) in dem Kreis der großen Kunst populär: dionysischer Schwung mit der Poesie des Meeres vermählt! Von Skopas bewegterer, ausdrucksvollerer Art ist sogar etwas in die Münzen der Zeit übergegangen, die darüber gelegentlich die dem Münzbilde gesteckten Grenzen überschreiten und das Profilbild in eine Vorderansicht verwandeln (Abb. 603). Kein Wunder, wenn einem so eigenartigen Meister athenische Schüler sich anschlossen, wie der hochbegabte Leochares, der schon um 367 als vielversprechender junger Künstler galt. Dieser, ebenso wie der schon in Epidauros bewährte Timotheos (S. 303) und der junge Bryaxis, vermutlich ein Karer von Geburt, aus dessen Frühzeit ein unbedeutendes kleines Siegesdenkmal in Athen zum Vorschein gekommen ist, begleiteten Skopas auch nach Kleinasien, wo ihrer eine hochbedeutende Aufgabe harrte.

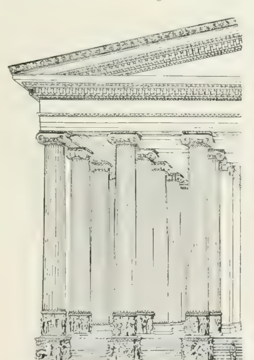



603. Kopf Apollons und Fackel. Münze von Amphipolis, vor 358.

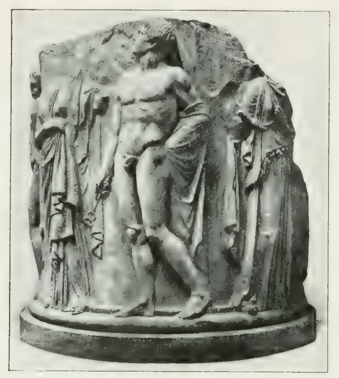
Kleinasiatische Bauten. Ein großartiger Prachtbau, das Artemision in Ephesos, bot Gelegenheit zur Entfaltung des ionischen Stils; Cheirokrates war die Aufgabe zugefallen, es nach dem herostratischen Brande von 356 prächtiger wieder aufzuführen. Der Tempel, ein Dipteros, war von zehn Stufen umgeben; er war gleich breit und nur wenig kürzer als das zehnsäulige Didymäon (Abb. 645), bei nur acht Säulen in der Front, die daher bei der Größe der Verhältnisse mächtig wirkten. Über die innere Einrichtung steht nicht viel mehr fest, als daß die Cella 60 Fuß, 21⅓ m, breit war. Eine Decke von Zederbalken, Türen von Zypressenholz werden gerühmt. An 36 Säulen, deren Verteilung verschieden versucht wird (Abb. 604), ward das alte Motiv des Reliefschmuckes (Abb. 338) wieder aufgenommen (Abb. 605f.); an einer von ihnen



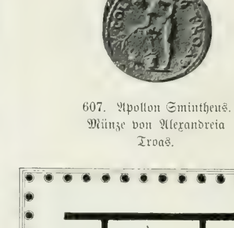
605. Säule vom Artemistempel zu Ephesos.



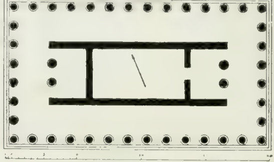
604. Artemision in Ephesos. Nach Murrays Herstellung.



606. Relief von einer Säule des Artemision zu Ephesos. Marmor. Brit. Museum.

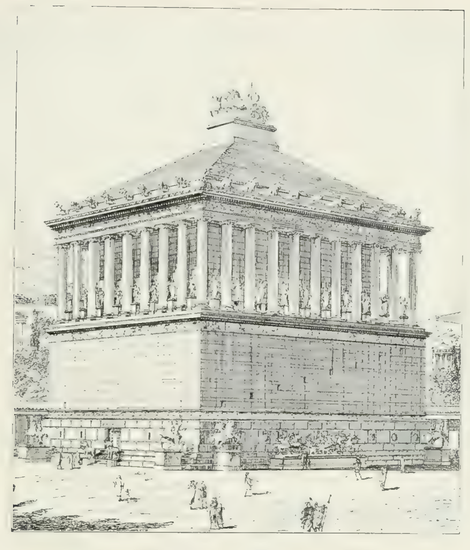


607. Apollon Smintheus. Münze von Alexandreia Troas.



608. Jonischer Pseudodipteros in Messa auf Lesbos. (Koldewey.)

rührte das Relief von Skopas her (vgl. unten S. 320). Leider sind die Reste sehr zerstört, nur von einer Säule ist der größere Teil erhalten (Abb. 606). Die Darstellung — ein geflügelter zarter Jüngling mit Schwert, in dem eine geistreiche Deutung Thanatos sehen will, zwei Frauengestalten und zwischen ihnen Hermes — ist noch unerklärt: die erwähnte Deutung erkennt darin die Rückführung der Alkestis aus der Unterwelt. Endlich begann ein von Praxiteles mit reichem Bildwerk versehener Prachtaltar vor dem Tempel eine folgenreiche Neuerung, deren Glanzstück der Zeusaltar von Pergamon werden sollte (Abb. 794). Große lange Altäre waren freilich längst im Westen üblich (vgl. Abb. 328 f. 456), aber sie entbehrten bildnerischen Schmuckes, während schon früh genannte bildlich verzierte Altäre von geringerer Größe gewesen zu sein scheinen. Vielleicht noch mehr als die Großartigkeit der Anlage verschaffte all dieser reiche Schmuck dem Tempel einen Platz unter den Weltwundern. Der von Pytheos erbaute, 334 von Alexander dem Großen geweihte Tempel der Athena Polias in Priene (Abb. 643) kehrte zu schlichterer Form zurück. Er gilt als mustergültig (Abb. 297, 306); zum Fehlen des Frieses vgl. S. 145. Ungewiß ist, ob schon in dieser Zeit in Kleinasien die bisher nur seltene Form des Pseudodipteros aufkam (vgl. Abb. 383). Skopas schuf für das Smintheion in der Troas das Tempelbild des Apollon Smintheus; es zeigte den Gott, wie er sich aufmerksam über einen Stein vorbeugt, um der Feldmaus (Sminthos) aufzulauern (Abb. 607), einer der Fälle, in denen der Künstler ein durch Kult oder Legende gebotenes äußerliches Motiv im Kunstwerk lebendig verwertete. Die erhaltenen Ruinen dieses Tempels bezeugen einen achtsäuligen Pseudodipteros, nur an der Vorderseite durch eine breite Freitreppe zugänglich, sie gehören aber einem frührömischen Neubau an, so daß sich über die Form des Tempels zu Skopas' Zeit nichts bestimmen läßt. Einfacher erscheint der Pseudodipteros in dem Tempel von Messa auf Lesbos (Abb. 608), der in der Tat dem 4. Jahrhundert zugeschrieben wird, jedoch steht dieser Ansatz nicht fest. Er würde das älteste Beispiel dieser Tempelform auf kleinasiatischem Boden abgeben; seine Säulenbasen zeigen in der Tat noch die ionische, nicht die später beliebte attische Form.



609. Das Maussoleum zu Halikarnassos. (Fr. Adler.

Eine reiche Ausbildung fand im südlichen Kleinasien der Gräberbau, in starkem Gegensatze gegen die immer noch maßvollen, einfacheren Grabformen Attikas. In Lykien bewahrten die Gräber des Merehi und Pajava (S. 78) eine althergebrachte zweistöckige Form mit schwerem Dach (Abb. 186. 189 rechts. 562). Die Grabkammer und das gewölbte Dach nebst seinem oberen Kamm waren reliefgeschmückt. Das Nereidenmonument von Xanthos (Abb. 553) zeigte bereits einen regelrechten griechischen Grabtempel auf hohem Unterbau. Das Grabdenkmal bei Knidos, aus Anlaß von Konons Seesieg 394 an der Meeresküste errichtet, gab die in Karien übliche Form wieder: auf massivem Sockel, der die bienenkorbförmige Grabkammer umschloß, stand ein geschlossenes Gebäude, von dorischen Halbsäulen umgeben, darüber eine Stufenpyramide, auf der ein gewaltiger ruhender Löwe von pentelischem Marmor, ein Werk attischen Meißels (jetzt im Britischen Museum), Wache hielt. Denselben karischen Typus, nur reicher ausgestattet, bewahrte das Maussoleum in Halikarnaß.

Das Maussoleum. Der persische Satrap von Karien, König Maussolos, hatte die Residenz seines Landes von dem binnenländischen Mylasa nach Halikarnassos verlegt, wo angeblich Königin Artemisia ihrem Bruder und Gatten nach dessen Tode (353 v. Chr.) ein Prachtdenkmal errichtete (Abb. 609); sicherlich hatte schon der König selbst nach Pharaonenweise den Bau begonnen und weit gefördert, so daß er fast fertig war, als Artemisia (351) kurz nach ihrem Gemahl



610. „Maussolos“.
Von der Nordseite des Maussoleums.
Marmor. Brit. Museum.



611. Torso eines Reiters vom Maussoleum (Westseite). Brit. Museum.

starb. Wie es heißt, führten die Künstler das Werk ihrem eigenen Ruhme zuliebe dann allein zu Ende. Ein mächtiger, ungefähr quadratischer Unterbau von fast $66 \times 77^1/_2$ m umschloß das Grab; eine Cella darüber war von 36 hohen Säulen umgeben; statt eines Daches erhob sich über dem Säulenbau auch hier eine gewaltige Stufenpyramide, von einer Quadriga bekrönt. Der 46 m hohe Bau, der mit den Pyramiden wetteifern sollte, war eine Schöpfung des oben (S. 316) genannten, auch als Theoretiker gerühmten Pytheos (oder Pythis) und des Satyros. Die ionische Ordnung ist darin musterhaft behandelt. Die mehrstöckige Anlage, zu solcher Höhe emporgeführt, und namentlich die wuchtige, scheinbar nur von den leichten Säulen getragene Pyramide war schon allein geeignet, dem Maussoleum als „in freier Luft schwebendem“ Bau seinen Weltruhm zu verschaffen.

Der Auftrag, dieses Werk mit Skulpturen zu schmücken, wurde vier Künstlern zu Teil, von denen Skopas (S. 311) der bedeutsamste war. Die übliche Vorstellung, auch des Altertums, nimmt an, daß alle Künstler gleichzeitig berufen worden seien; es wäre aber möglich, daß etwa Timotheos, welcher der älteste scheint, die Arbeit früher begonnen, vielleicht auch früher abgebrochen hätte, als die andern. Die krönende Quadriga fiel Pytheos als Aufgabe zu; die erhaltenen, etwa 4 m hohen, porträtmäßig aufgefaßten Statuen in reicher Gewandung, in denen man Maussolos (Abb. 610) und seine Gemahlin zu erkennen pflegt, gehörten aber nicht in die Quadriga, sondern in Interkolumnien der Nordseite. Von dem überaus umfangreichen plastischen Schmuck übernahmen Skopas und Leochares die östliche und die westliche, Timotheos und Bryaxis die südliche und die nördliche Seite. Der Schmuck umfaßte vor allem zahlreiche Rundwerke, Menschen und Tiere (besonders bewunderungswürdig ist der Kolossaltorso eines per-



612. Oberteil eines Wagenlenkers vom Maussoleum. Brit. Museum.



613. Vom Friese des Maussoleums (Ostseite). Brit. Museum.

sisch bekleideten Reiters, Abb. 611, nach dem Fundort nahe der Westseite wohl von Leochares), sodann mindestens drei Reliefriese (Amazonen, Abb. 613, Kentauren, Wagenrennen, Abb. 612), von denen wenigstens die ersten beiden am wahrscheinlichsten den Unterbau umzogen (vgl. Abb. 553); ob das Wagenrennen als Fries über den Säulen hinlief oder ob der Fries hier wie mitunter (S. 145) ganz fehlte, ist strittig, letzteres aber wahrscheinlich. Deutliche Farbspuren wiesen bei der Auffindung der Friesstücke auf weitgehende Bemalung hin. Am meisten ist von dem Amazonenfries erhalten. Die Amazonen, einzelne in geschlitzten Gewändern (vgl. Abb. 600), kämpfen bald zu Roß, bald zu Fuß, entsenden rückwärts auf dem Pferde sitzend den Pfeil, greifen an, weichen aus, decken sich mit dem Schilde, stürzen verwundet und besiegt zu Boden. Die einzelnen Gestalten, zum großen Teil mit anatomischer Meisterschaft ausgeführt und in hohem, oft unterschnittenem Relief gehalten, atmen in Bewegung und Ausdruck ein im höchsten Maße leidenschaftlich erregtes Leben. Die Komposition zerfällt bald in kleine Gruppen von zwei und drei Personen, bald in größere, symmetrisch aufgebaute Abteilungen, immer aber heben sich die einzelnen Gestalten, so sehr sie auch im nie rastenden Strome der Komposition ineinander greifen, deutlich vom einst blauen Grunde ab. Unterschiede in Tracht und Bewaffnung, in der Komposition, in der künstlerischen Behandlung liegen zu Tage, und so darf der Versuch gemacht werden, die Friesplatten danach in vier Gruppen zu verteilen. Mit voller Sicherheit weist der Fundort auf der Ostseite eine zusammenhängende Folge von Platten (Abb. 613) dem Skopas zu; sie stehen an erster Stelle durch Frische der Beobachtung, Originalität der Erfindung, klares Abheben vom Grunde, treffliche Ausführung. Für die übrigen Gruppen fehlt ein gleich sicherer äußerer Anhalt, daher schwankt die Zuteilung an die einzelnen Meister. Leochares möchte man in einigen Platten mit etwas unruhiger Bewegung, flatternden Gewändern, vielfacher Überschneidung der einzelnen Figuren und symmetrischer Gruppierung erkennen; Bryaxis (dem die Statuen des „Maussolos" und der „Artemisia" zu gehören scheinen) würde ebenfalls lebhaft schildern, aber weniger den Zusammenhang betonen, Timotheos am meisten schon fertige Motive verwenden, auch gelegentlich sich steif in den Stellungen und ungeschickt in der Gruppenbildung zeigen, mit dürftiger Ausfüllung des Raumes. Nicht am wenigsten um seiner Skulpturen willen ward das Maussoleum unter die sieben Weltwunder gezählt. Auch sonst fand Skopas in Kleinasien reiche Arbeit. Hierher



614. Satyr als Weinschenk. Marmor. Dresden.

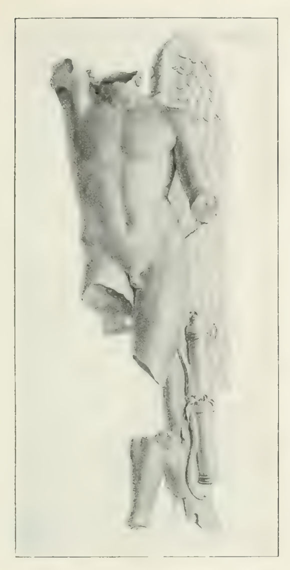
gehört vermutlich die große Nereidengruppe (S. 315), deren ursprünglichen Standort man in Bithynien vermutet, sicher die Apollonstatue für das Smintheion (S. 316), eine Gruppe für den Mysterientempel in Samothrake, endlich eine reliefgeschmückte Säulentrommel für den ephesischen Tempel (S. 315). Von der Niobegruppe wird unten die Rede sein.

Praxiteles. Um die Zeit, da Skopas sich in Attika aufhielt, vertrat dort die heimische Kunst Praxiteles, vermutlich ein Sohn Kephisodots (S. 309). Praxiteles ist der Künstler, in dem die attische Plastik des 4. Jahrhunderts ihren reinsten Ausdruck gefunden hat. Die ungünstigen Verhältnisse der Heimat spiegeln sich darin wider, daß seine meisten und berühmtesten Werke für die Fremde geschaffen, von den athenischen mit Sicherheit nur eines (die brauronische Artemis, gegen 346) für einen öffentlichen Bau bestimmt war. Sein Lieblingsmaterial war der Marmor, obschon er auch das Erz nicht verschmähte. Größere Kompositionen mied er, in deutlichem Gegensatz zu Skopas, seine Stärke lag in Einzelfiguren oder kleinen geschlossenen Gruppen; eine thebanische Giebelgruppe bildet eine Ausnahme.

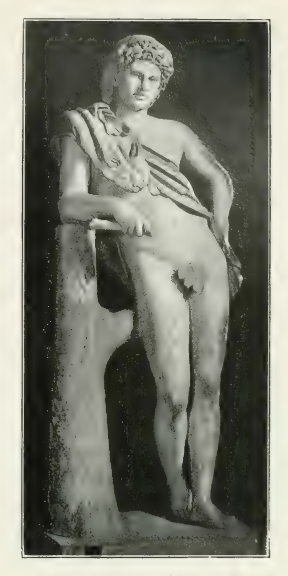


615. Apollon Sauroktónos. Marmor. Vatikan.

Man glaubt in einigen einander ähnlichen Jünglingsbildern mit leichtem Stande (Satyr als Weinschenk, wahrscheinlich von einem choragischen Denkmal in Athen, Abb. 614, palatinischer Eros, Abb. 616, Elginscher Apollon) Vorstufen, von älteren Vorbildern beeinflußt, unterscheiden zu können, ehe der Künstler den ihm eigentümlichen Stil ausgebildet hatte. Die Grazie, die Praxiteles vor allen Künstlern seinen jugendlichen Gestalten einzuhauchen verstand, wird durch die Erzstatue des Apollon Sauroktónos, des Eidechsentöters (Abb. 615), veranschaulicht. Der hinter einem Baumstamme halbversteckte Jüngling, von weichen Formen, lauert auf die schnell vorbeihuschende Eidechse, anscheinend um sie mit dem in der Rechten bereit gehaltenen Pfeile zu töten. Auch hier (vgl. S. 316) ist wohl eine in Kult oder Sage vorhandene Anregung vom Künstler benutzt worden. Ein-



616. Eros vom Palatin. Marmor. Louvre.



617. Ausruhender Satyr. Marmor. Kapitol.

facher ist das Motiv und voller die Formgebung in dem ausruhenden Satyr (Abb. 617), der meist auf ein praxitelisches Original zurückgeführt wird; das Satyrhafte erscheint auch hier gemildert und veredelt. Die häufige Wiederholung dieser Statue läßt auf ein überaus beliebtes Original schließen; begreiflich, da sich, vollends in stiller Natur, nicht wohl ein vollendeteres Bild süßen Dahinträumens denken läßt und das Werk als Gartenschmuck so geeignet war, daß die Menge der Wiederholungen nicht durch den Ruhm des Urhebers erklärt zu werden braucht. Mit Praxiteles selbst hat es nur einige allgemeine Züge gemein, unterscheidet sich aber in den Einzelheiten, wie dem Kopftypus, sehr deutlich, und läßt sich vielleicht den S. 311f. genannten Werken anschließen. Bei Praxiteles sind wir, anders als bei den meisten antiken Künstlern, bei denen wir uns mit mehr oder weniger abgeblaßten, zum Teil sogar ungenauen Kopien begnügen müssen, in der glücklichen Lage, wenigstens ein eigenhändiges Original zu besitzen, dessen Wert noch durch die ungewöhnlich gute Erhaltung und durch den Umstand gesteigert wird, daß es der reifsten Schaffenszeit des Meisters entstammt. Es ist dies der Hermes, den die deutschen Ausgrabungen in Olympia zu Tage gefördert haben. Der jugendliche Gott (Abb. 618) lehnt sich an einen Baumstamm in fein abgewogener Bewegung der kräftigen Glieder und mit stiller Heiterkeit des Ausdruckes. Er zeigt, wie ein paar pompejanische Gemälde bestätigen, dem kleinen Dionysos, den er auf dem Arme trägt, neckend eine Traube,



618. Hermes in Olympia. Marmor. Ergänzung von Rühm.



619. Kopf des olympischen Hermes.

nach der der Kleine sich streckt. Der Kopf (Abb. 619), mit seiner kräftigen Stirn, seinen tiefliegenden Augen, seiner breiten aber feinen Nase und seinem feinen Munde, ist nicht auf den Knaben gerichtet, sondern blickt in möglichst günstiger Ansicht ins Weite: er kann seinen attischen Stammbaum bis auf den Salber in München zurückführen. Die meisterhafte Ausführung, in schönstem parischen Marmor, mit der weichen Fülle des Körpers, mit der unendlichen Feinheit aller Übergänge, mit der leicht geglätteten Haut und dem rauhen Haar und Mantel, spottet jeder Beschreibung. Wirkt schon der Gegensatz von Glatt und Rauh malerisch, so verstärkte sich dieser Eindruck noch durch einen Bronzekranz und durch die Farbe, von der sich Spuren erhalten haben: daß Praxiteles auf die Farbung seiner Statuen hohen Wert legte, wird uns berichtet. Ein Meisterstück nicht minder als der Gott selbst ist der Mantel; sowohl in der Stofflichkeit des Gewandes wie in der Natürlichkeit im Falle der Falten erscheint er wie der Natur abgelauscht: gegenüber der älteren Faltenbildung tritt ein ganz neues Prinzip auf. Daß Kephisodot (auch dieser hatte einen Hermes mit dem kleinen Dionysos gebildet, vgl. auch Abb. 591) und Praxiteles so nahe verwandte Motive liebten, ist gewiß kein Zufall, gehört vielmehr zu den wenigen noch verfolgbaren Beispielen, wo der Sohn ein Motiv



620. Hermes Farnese. Marmor. Brit. Museum.


621. Eros des Praxiteles, Münze von Parion.

des Vaters weiter entwickelt. Die Entdeckung des olympischen Hermes hat es erlaubt, auch andere Werke, wie den sogenannten belvederischen Antinous (Hermes) und seine Genossen (Abb. 620), dem Kreise des Praxiteles zuzuweisen; einst war dieser oft kopierte Hermes berühmter als der olympische. Ein trefflicher Jünglingskopf (Aberdeen) im Britischen Museum, vielleicht ein jugendlicher Herakles, ist dem Hermes nahe verwandt.

Unter den Jünglingsstatuen des Praxiteles waren zwei Erosbilder besonders berühmt. Der Eros von Parion war ein waffenloser Jüngling; von dem linken in die Hüfte gestemmten Arm hing die Chlamys herab, die Rechte hielt vielleicht einen Zweig. Sein Bild ist uns nur auf Münzen erhalten (Abb. 621). Daß der noch berühmtere thespische Eros in dem vatikanischen „Genius" (Abb. 622) und seinen Wiederholungen nachgebildet sei, ist nach ihrem Stil und nach ihrem sicher erschlossenen Motiv, der gesenkten Fackel, durchaus unwahrscheinlich. Viel eher kann der leider sehr beschädigte, vor allem des Kopfes beraubte Eros aus den palatinischen Kaiserpalästen (im Louvre) Anspruch erheben, dies gefeierte, unter Nero zum zweiten Male nach Rom entführte und dort im Brande zu Grunde gegangene Werk, wiederzugeben (Abb. 616). Alle diese Werke schildern die geheimnisvollen Reize des Jünglingsalters, das in unbestimmter Sehnsucht dahinträumt, der natürlichen Heiterkeit leicht einen Zug süßen Sinnens beimischend. Diese sanfte Stimmung ist für Praxiteles ebenso charakteristisch wie pathetische Erregung für Skopas; der älteren Plastik lag überhaupt das Hervorheben der seelischen Stimmungen fern. Das unschuldig ahnungsvolle Wesen stimmt mit den weichen, von aller Schärfe und Härte befreiten Formen überein. Mit dieser Wandlung des Formenideals hängt eine Änderung in der Stellung zusammen. Der Körper ruht nicht mehr allein auf sich selber, sondern sein Schwergewicht wird zum Teil auf eine äußere Stütze verlegt, wie in der polykletischen Amazone (Abb. 542). Baumstämme und sonstige Stützen werden mit in die Darstellung gezogen, ja sie dienen gelegentlich zu geschickter Ausmalung der Situation, sie gewinnen, soweit das bei der Einzelfigur möglich ist, dieser ein Stück der umgebenden Natur, stellen sie bewußter in den natürlichen Raum. Durch das Anlehnen an den Baumstamm kommt in die Stellung etwas Schmiegsames, ein weicherer Umriß, in trefflichem Einklang mit den zarten feinen Formen des Körpers; je nachdem der Stützpunkt höher, wie beim Sauroktonos, oder niedriger, wie beim Satyr und beim Hermes, gelegt, je nachdem das Stützbedürfnis stärker oder schwächer betont wird, tritt ein verschieden bewegter Linienfluß an die Stelle der früher üblichen graden Haltung.


622. Torso von Centocelle. Marmor. Vatikan.

Die ganze künstlerische Anlage des Praxiteles führte ihn zur Darstellung weiblicher Schönheit. Lange hatte die Kunst den Frauenkörper mehr in männlicher Art gebildet (S. 262), obwohl sie der Darstellung des nackten weiblichen Körpers durchaus nicht aus dem Wege gegangen



623. Knidische Aphrodite. Marmor. Vatikan. (Durch den Kopf v. Kaufmann, Berlin, ergänzt.



624. Demeter von Knidos. Marmor. Brit. Museum.

war, wie man früher wohl gemeint hat; aber erst Praxiteles gelang es, dem Reiz und der Schönheit des nackten Weibes zu vollem Ausdruck zu verhelfen und damit der griechischen Plastik ein neues, reiches Gebiet zu erschließen. In der Tat erwarb er sich den Hauptruhm durch seine Darstellungen aus dem Kreise der Aphrodite. Münzen und plastische Kopien belehren uns über die Gestalt seines berühmtesten Werkes, der Aphrodite von Knidos, welche die Phantasie der folgenden Geschlechter ebenso bannte, wie sie das höchste Entzücken der Zeitgenossen hervorgerufen hat. Die Nacktheit der Göttin schien noch der Motivierung zu bedürfen: sie bereitet sich eben zum Bade und legt ihr (in der vatikanischen Kopie Abb. 623 besonders schönes) Gewand ab. Leider offenbaren die Kopien in der Behandlung der Körperformen wenig von den an Praxiteles gerühmten Eigenschaften; nur von dem Kopfe haben sich bessere Exemplare erhalten, die auch den „feuchten" Blick des Auges erkennen lassen. Zwei andere ausgezeichnete Köpfe in Petworth und in Boston zeigen den Kopf der Göttin in verfeinertere und duftigere Formen gekleidet; sie sind sogar für etwas jüngere Originale von der Hand des Praxiteles angesprochen worden. Andere Aphroditebildungen gingen nebenher; in der



625. Kopf der Kore. Marmor. München.

halbbekleideten Aphrodite von Arles, im Louvre, einst mit einem Spiegel in der Hand, möchte man die thespische Göttin des Meisters erkennen: in Kos stand eine bekleidete Aphrodite von ihm, die gleichzeitig mit der knidischen entstanden und von den Koern bevorzugt worden sein sollte. Wie die meisten praxitelischen Götterbilder (kein Künstler hat mehr für edle Vermenschlichung der Götter getan) neigen

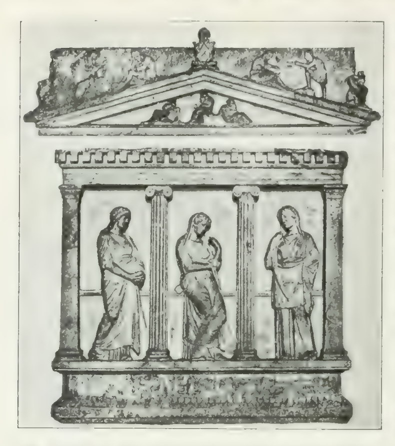


626. Musen. Reliefplatte aus Mantineia. Marmor. Athen.

auch seine Aphroditestatuen zu genremäßiger Auffassung: sie lassen sich daher nicht leicht von solchen Bildern scheiden, deren Motiv uns nur genannt wird, wie das Anlegen eines Arm- oder Halsbandes, das Aufsetzen eines Kranzes oder Stirnreifens, das Spinnen. Zwei Statuen der schönen Phryne, die zu Praxiteles und mehreren seiner Werke in Beziehung gesetzt wird, werden genannt, eine in Delphi von vergoldetem Erz. Außer Aphrodite bildete Praxiteles auch noch viele andere Göttinnen, z. B. Artemis, anscheinend sowohl in langer, wie in kurzer Kleidung; seine brauronische Artemis (oben S. 320f.) ist ansprechend in der „Diana von Gabii" wiedererkannt worden. Überhaupt hat kaum ein anderer Künstler einen so großen Götterkreis behandelt wie er, daher viele erhaltene Werke mit ihm in Beziehung gesetzt worden sind, die wohl seiner Art, aber nicht gerade ihm persönlich angehören müssen: der langbärtige Dionysos (sog. Sardanapal) im Vatikan, das Urbild der Hera Ludovisi, das der Majestät die rein weibliche Anmut zugesellt, der strahlende Kopf des Asklepios von Melos und die herrliche Demeter von Knidos (Abb. 624), die in faltige Gewänder gehüllt mit leiser Wehmut der geraubten Tochter gedenkt; der Ausdruck mütterlicher Würde neben der Andeutung schmerzlicher Empfindung adelt die vollendet reine Formenschönheit. Etwas strenger in den Formen ist der köstliche Münchner Kopf der Tochter Kore (Abb. 625). Der in Eleusis entdeckte lockige Jünglingskopf, in dem man Praxiteles' Eubuleus, einen Unterweltsgott, zu erkennen pflegt (Abb. 592), scheint vielmehr den Triptolemos darzustellen. Dadurch ist



627. Kore, als Muse ergänzt. Marmor. Wien.

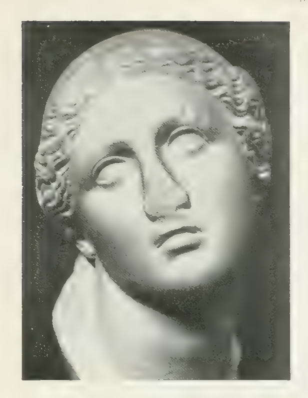


628. Schmalseite des Sarkophags der Klagefrauen aus Sidon. Marmor. Konstantinopel.

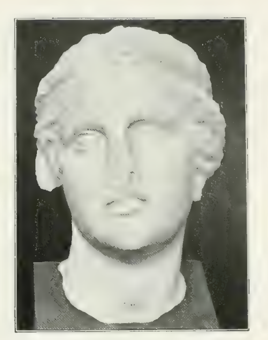
sein unmittelbarer Zusammenhang mit Praxiteles gelöst (vgl. S. 311).

Praxitelische Gewandmotive möchte man aus einigen Reliefplatten aus Mantineia erschließen, die Apollons Wettkampf mit Marsyas im Beisein von Musen (Abb. 626) schildern, indem man sie als Bruchstücke der Basis einer für Mantineia bezeugten praxitelischen Gruppe (Leto mit ihren Kindern) betrachtet. Ist nun auch diese Annahme nicht gesichert, so kehrt doch dieselbe Art der Gewandung, mit ihrer feinen Stofflichkeit und ihrem reicheren Wurf, in vielen attischen Gewandfiguren wieder, die auch sonst praxitelischer Art entsprechen (Abb. 627). Eine schöne Vorstufe dazu besitzen wir in dem berühmten Sarkophag der Klagefrauen, der einem Grabfunde zu Sidon (Saïda) entstammt (Abb. 628). In einer ionischen Halle angeordnet führen achtzehn Frauen in sechs Gruppen das einfache Motiv der Trauer um den Toten in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit vor. Der pentelische Marmor nicht minder als die Arbeit weisen auf Attika als Ursprungsland hin. Praxitelisches begegnet uns ja auch sonst in Kleinasien; für den neuen Artemistempel in Ephesos schuf Praxiteles den Prachtaltar (S. 316).

Niobegruppe. Nach der antiken Überlieferung und der landläufigen Anschauung muß hier noch die Niobegruppe genannt werden, von deren Original die Kunstrichter schon im Altertume nicht wußten, ob sie es Skopas oder Praxiteles zuschreiben sollten; der durchgehende pathetische Zug und die große Komposition könnte für jenen sprechen. Eben jener Zweifel der Alten legt aber den Verdacht nahe, daß man über den Künstler überhaupt keine bestimmte Nachricht hatte. Die uns erhaltene Gruppe ward im Jahre 1583 in Rom mit mehreren anderen Statuen ausgegraben und ist gegenwärtig in Florenz schlecht aufgestellt. Von einzelnen zu ihr gehörigen Statuen gibt es noch mehrere, darunter auch bessere Exemplare. Es ist bis jetzt weder gelungen, alle zu der Gruppe gehörigen Figuren vollständig aufzufinden, noch die ursprüngliche Aufstellungsweise sicher zu ermitteln; am wahrscheinlichsten dürfte eine malerische Aufstellung auf ansteigendem Felsboden sein. Gegenstand der Darstellung war die von Apollon und Artemis an Niobe vollzogene Strafe, die sich prahlend ihrer alten Freundin Leto gegenüber größeren Kinderreichtums gerühmt hatte. Die Kinder Letos rächen die Beleidigung der Mutter, indem sie mit Pfeilschüssen Niobes vierzehn Kinder töten. Die Gruppe zeigt einen Niobiden bereits tot am Boden liegen, andere brechen zusammen, sind in die Knie gesunken oder wenden sich zu hastiger Flucht. Den Einzelfiguren waren kleine Gruppen beigemischt: ein Bruder ist bemüht, die verwundete Schwester, die sich an sein Knie lehnt, mit dem Gewande zu decken; den jüngsten Knaben sucht der Haussklave, der Pädagog, vor dem Verderben zu retten, indem er ihn an sich



631. Kopf der Niobe. Marmor. Oxford. (Nach Abguß in München.)



632. Weiblicher Kopf. Marmor. Athen.



629. Niobe. Marmor. Florenz.



630. Niobide Chiaramonti. Marmor. Rom.

zieht und schützend die Rechte auf seine Schulter legt; das jüngste Töchterlein endlich hat sich in den Schoß der Mutter geflüchtet (Abb. 629), in deren Kopfe (beste Wiederholung in Oxford, Abb. 631) der Künstler den pathetischen Ausdruck am großartigsten verkörpert hat. In tiefstem Seelenschmerz ringt die Mutter; innig und fest schmiegt sie das Kind an sich, zu dessen Schutze sie, wie das Gewand zeigt, herbeigeeilt war. Sie weiß, daß keine Rettung möglich ist, aber in königlicher Haltung blickt sie mit stummer Anklage zu den grausamen Göttern empor. Leider ist die Ausführung der Florentiner Statuen sehr gering. Vorzüglich ist dagegen die Wieder-



633. Ganymedes, vom Adler emporgetragen. Kleine Marmorstatue. Vatikan.
(Nach dem bronzierten Abguß in Straßburg.)

holung einer der Töchter im Vatikan, der sogenannten Niobide Chiaramonti (Abb. 630), die im Gegensatz zu dem Florentiner Exemplar nur mit den einfachsten Mitteln grandios wirkt und nach ihrer wundervollen Arbeit für einen Rest der originalen Gruppe gehalten werden darf, die uns in jenen andern Wiederholungen nur in einer Umarbeitung ins Kleinliche erhalten blieb. Eine treue Kopie liegt dagegen im Oxforder Kopf vor. Die Erfindung einer Gruppe, die jedenfalls die malerische Anordnung auf felsigem Boden voraussetzte, dürfen wir keinesfalls vor die hellenistische Zeit setzen. Dem Stile der Niobe nahe verwandt scheint ein prächtiger, am Südabhang der athenischen Akropolis gefundener Kopf (Abb. 632).

Sonstige attische Kunst. Unter den attischen Zeitgenossen des Praxiteles nimmt ohne Frage Leochares, Skopas' Genosse am Maussoleum (S. 318), die erste Stelle ein. Durch eine



634. Apollon vom Belvedere. Marmor. Vatikan.

leider nicht gute Marmorkopie kennen wir seine Erzfigur des vom Adler emporgetragenen Ganymed (Abb. 633), an der nicht allein die Anmut der Glieder, sondern auch die Kühnheit, die Bewegung des Schwebens mit plastischen Mitteln wiederzugeben, ähnlich wie an Päonios' Nike (Abb. 559), Bewunderung erregt; das Erz wird gestattet haben, auf jegliche Stütze zu verzichten. Neuerdings hat man Leochares durch Vergleichung mit diesem sicher bezeugten Werk auch die Erfindung des Belvederischen Apollon (Abb. 634) zugewiesen. Der erhabene Charakter der vatikanischen Statue (von dem Kopfe besitzt das Basler Museum ein schöneres Exemplar) mit ihrem hohen Gange und ihrem siegstrahlenden Blicke paßt völlig zu Leochares, der in seinen Götterbildern einen höheren Ton als Praxiteles anzuschlagen wußte und daher



635. Sophokles. Marmor. Lateran.

viel mit öffentlichen Aufträgen beehrt ward. Seine Zeusbilder (Polieus in Athen, Tonans später in Rom), die den Gott stehend, mit dem Blitz in der gesenkten Rechten, den „Donnerer" überdies mit dem Zepter in der Linken zeigten, genossen hohen Ansehens; ein Apollon vor dem athenischen Arestempel ließ den Gott sich mit einer Binde schmücken (vgl. S. 282), während der Apollon Patroos vielleicht eben der belvederische ist. Den an Leochares gerühmten idealen Sinn findet man auch in einer ihm zugeschriebenen Statue Alexanders des Großen (in München), deren lockenumwalltes Haupt an den Apoll erinnert; andere allerdings weisen sie Euphranor zu (S. 310). Zusammen mit Lysippos arbeitete Leochares in Delphi eine Gruppe Alexanders auf der Löwenjagd (vgl. Abb. 384).

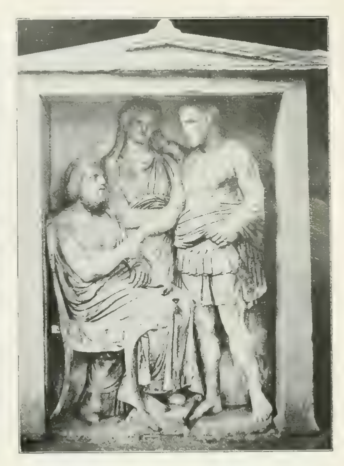
Unter den Bildnisstatuen dieser Zeit tritt als glänzendes Beispiel die Statue des Sophokles im Lateran (Abb. 635) hervor. In fester, ruhiger Haltung, mit eingestemmtem linken Arm, das Haupt leise erhoben, bietet die Gestalt das Idealbild eines geistig hochstehenden, körperlich schönen, eines vollkommenen Mannes. Das Gewand ist über der Brust fein und klar gegliedert, unten in großen Massen vereinigt, jeder Faltenzug klingt voll aus. Das Original gehörte wahrscheinlich zu den auf Betrieb des Staatsmannes Lykurgos um 330 im athenischen Theater aufgestellten Erzbildern der drei großen Tragiker. Sehr ähnlich, aber weniger erfreulich ist die Statue des Äschines, des gewandten Gegners des Demosthenes, die aber grade in ihrer Anlehnung an die Idealgestalt des Sophokles bei gleichzeitiger treuer Wiedergabe der etwas banalen Gesichtszüge eine ungewollte Charakteristik des gewandten Advokaten gibt.



636. Attisches Grabrelief. Leiden.

Wie die Eigenart der verschiedenen Meister dieser Periode bei aller Gleichartigkeit des Grundtons auch auf Werke geringeren Ranges eingewirkt hat, davon legt eine Reihe prächtiger Grabreliefs Zeugnis ab; hören wir doch, daß auch bedeutende Meister wie Praxiteles solche Werke für die athenischen Gräberstraßen arbeiteten. Seinen Stil glauben wir in einer Stele zu Leiden (Abb. 636), den des Skopas in pathetischen Kompositionen (Abb. 637), die realistischere Weise Silanions in ein paar ergreifenden Grabmälern (Abb. 638) zu erkennen. Neben den Grabreliefs standen einst auch zahlreiche Grabgemälde ähnlichen Inhalts, auf Marmor in enkaustischer Technik gemalt; auch hierfür waren die ersten Künstler ihrer Zeit, wie Nikias und Nikomachos (s. u.), tätig.


637. Grabmal des Aristonautes. Marmor. Athen.


638. Grabmal des Prokleides. Marmor. Athen.

Der Westen. In Sizilien erhob sich Syratus nach dem Sieg über Athen zu hoher Blüte. Unter den beiden Tyrannen Dionysios ward Syratus durch Hinzunahme großer Flächen zur Großstadt und galt für die prächtigste griechische Stadt. Leider kennen wir fast nichts einzelnes; von der Plastik der Zeit mag ein schöner Erzwidder aus Syratus Zeugnis geben (Abb. 639). Der kolossale Scheiterhaufen des ersten Dionysios (367) deutete auf die kommende Zeit voraus, ebenso wie seine Darstellung mit den Abzeichen des Dionysos oder die Bezeichnung des jüngeren Dionysios als Sohn Apollons. Die syratusischen Münzen sanken wohl allmählich von der erreichten Höhe (S. 298) herab, bewahrten aber doch noch einen starken Abglanz jener reinen Schönheit.

In Großgriechenland tritt die Tonindustrie in den Vordergrund. Sie hatte ihre Schulung vermutlich durch eingewanderte Töpfer, ihre Anregung sicher durch attische Vasenimporte erhalten (vgl. Abb. 567 f. aus Apulien); nach deren Aufhören infolge des sizilischen Unglücks bildete sich in Apulien eine eigene Vasenfabrikation, die bald, allerdings nicht ausschließlich, in Großgriechenland herrschte. Tarent, die zu immer größerer Bedeutung aufsteigende Hauptstadt dieses Gebietes, war allerdings nicht der Mittelpunkt dieser im ganzen

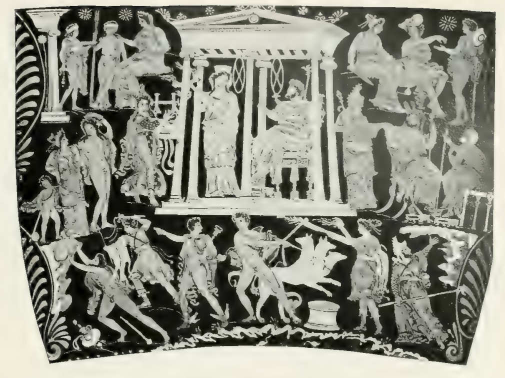

639. Widder. Erz. Palermo

einheitlichen Fabrikation, man glaubt vielmehr eine ganze Anzahl verschiedener Fabriken unterscheiden zu können. Die Kunst geht bald ihre eigenen, von Attika unabhängigen Wege. Sie liebt große Gefäße und teilweise künstlichere Formen; auch hier treten reichere Farben ein: zu der Tonfarbe der Figuren gesellt sich Weiß für Baulichkeiten und sonstiges Beiwerk, Gelb für Goldgeräte und ähnlichen Schmuck, Kirschrot und Braun für Gewänder, die oftmals sehr reich gemustert sind. Eine überquellende Ornamentik sodann, deren weicher geschwungene Ranken einen starken Gegensatz gegen die kräftigere Linienführung der attischen Glanzzeit (Abb. 480ff.) bilden, herrscht besonders am Halse der Gefäße. Die Zeichnung entwickelt sich zu einem flotten malerischen Stil und gebietet über alle zeichnerischen Mittel, auch in den allmählich flüchtiger werdenden Stücken; die Auffassung neigt zu dramatisch bewegten Szenen. Eine besonders charakteristische Art bilden die in Ruvo, Canosa, Altamura beliebten kolossalen Prachtgefäße, die ihre hohen Flächen mit meistens dreireihigen Kompositionen, einer etwas steifen Umbildung der polygnotischen Weise, anfüllen. Unter dem Einflusse der Bühne stehen sowohl die meistens tragischen Stoffe, wie die Vorliebe für einen Palastbau als Mittelpunkt der Komposition, die Kostüme der Hauptpersonen, die Göttergruppen der obersten Reihe als einer Art Theologeion. Auf der sogenannten Perservase hält Dareios in der Mittelreihe Rat, während unten dem Schatzmeister der Kriegstribut gezahlt wird; oben aber nehmen die griechischen Gottheiten die bedrohte Hellas in ihren Schutz, wogegen Asia sich von der Apate („Täuschung") verleiten läßt. Eine solche Darstellung der Perserkriege des 5. Jahrhunderts konnte auf besonderes Interesse wohl erst nach den neuen Perserkämpfen Alexanders zählen. Andere große Amphoren stellen mythische, in jüngeren Tragödien geformte Szenen dar, wie Medea (Abb. 640), den Tod des Thersites, oder (besonders häufig) die Unterwelt, das Haus des Hades, Totenrichter und Büßertypen, Orpheus und Herakles als Bezwinger des Todes (Abb. 641), Bilder, deren Zusammenhang mit dem Glauben der orphischen Mysterien wohl mit Recht vermutet wird. Die Rückseiten der Gefäße lieben Szenen aus dem Grabeskult und zeigen damit die sepulkrale Bestimmung dieser Prachtgefäße. Eine besondere Abart weist sicher nach Tarent. Sie ahmt die dort üblichen Possenspiele nach (Phlyakenszenen), eine lokale Gattung des Dramas, die sich in derber Lustigkeit, parodistischen Szenen und burlesken Kostümen erging.



640. Apulische Prachtvase (Medeas Rache) aus Canosa. München.

Abarten dieses freieren Stiles, der das ganze 4. Jahrhundert beherrscht, zeigen sich in der westlichen Nachbarlandschaft Lukanien, wo Poseidonia (seit 273 Pästum) einen eigenen Stil entwickelte. Dort tritt uns Asteas als bedeutenderer Maler entgegen; sein Genosse Python (Alkmene auf dem Scheiterhaufen) wetteifert in Farbenreichtum geradezu mit der Tafelmalerei.



641. Unterweltsvase aus Ruvo. München.

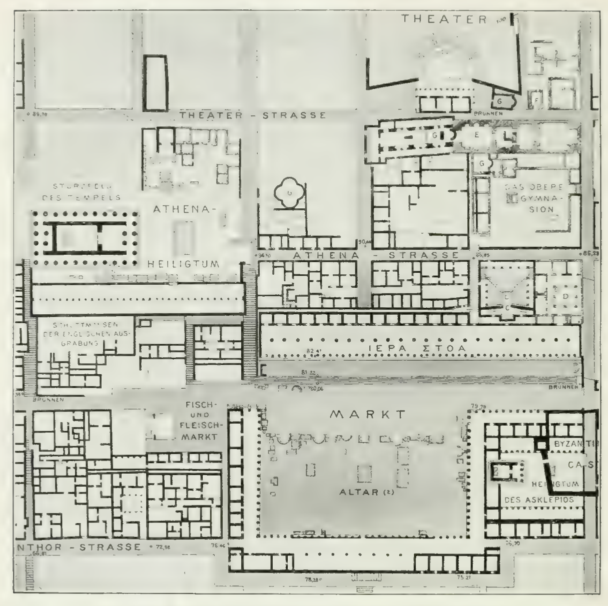
Das übrige Lukanien, dem nicht sehr zahlreiche, noch enger an attisches anschließende Gefäße entstammen, zeigt einfacheren Geschmack. Ein schönes Bild zeigt Abb. 681. Im ganzen werden sonst die Formen der Gefäße plumper oder verkünstelter, die Farben stumpfer, die Zeichnung bald manierierter, bald flüchtiger (so in den Mantelfiguren der Rückseiten): man spürt deutlich, daß man dem Zentrum der Bewegung weiter entrückt ist. Vereinzelt wirkt auch die oskische Komödie einmal mit einer eingeritzten Inschrift ein. Eine oskische Töpferfamilie (Beriis mit Namen) arbeitete im campanischen Teanum unter apulischem Einfluß, der auch sonst in Campanien merkbar ist, allerdings ohne die flotte Leichtigkeit und Anmut der Vorbilder zu erzielen. Dagegen zeichnet sich diese Keramik durch feinen Ton, schöne schwarze Glanzfarbe, geschmackvolle Formen, zum Teil durch Reliefschmuck der Gefäße aus, denen als Nachahmungen von Erzgefäßen Malereien fehlen. Wie lange überhaupt die Tonmalerei geübt worden ist, steht nicht fest; schwerlich über das 3. Jahrhundert hinaus: nach der römischen Unterwerfung (Pästum 273, Tarent 272, endgültig 212) scheint sie eingegangen zu sein.

11. Die Zeit Alexanders und der Diadochen (336—281).

Die griechische Kleinstaaterei war unrettbar verloren, seit eine starke Macht, von einem genialen Herrscher wie Alexander dem Großen (Abb. 642) geleitet, sich an die Spitze des Griechentums stellte. Aber mit dem Aufhören der Selbständigkeit schwanden auch bald in den kleinen Gemeinwesen die Möglichkeiten starker geistiger und künstlerischer Betätigung. Das neue Griechentum unter makedonischer Führung war nach Osten gerichtet. Dem Orient, der einst der griechischen Kultur und Kunst so reiche Anregungen gespendet hatte, wurden jetzt umgekehrt



642. Alexander d. Gr. auf einer Münze des Lysimachos.



643. Das Mittelstück des Stadtplanes von Priene. Wiegand-Schrader.

die Ströme griechischer Bildung zugeführt, denen er aber noch immer ein gutes Stück seiner Eigenart beizumischen vermochte. Und mit dem Orient trat auch die **Monarchie** in bisher unbekannter Gewalt den Griechen entgegen. Freilich hatten die syrakusischen Tyrannen den griechischen Westen bereits an monarchische Art, ja sogar an die Vergötterung der Herrscher gewöhnt (S. 331), und im Osten hatte Maussolos die griechische Kunst in den Dienst seiner monarchischen Pruntgelüste gezogen (S. 317f.). Der Boden war also bereitet für das großartige orientalische Gepränge, mit dem Alexander die neue Weltherrschaft zu umgeben liebte. Aber es waren griechische Künstler und die Formen der griechischen Kunst, die dem neuen Wesen Gestalt verliehen. Von den vier Königreichen, in welche nach der Schlacht beim kyprischen Salamis Alexanders Weltreich zerfiel, durften Makedonien unter Kassandros und das vordere Kleinasien unter Lysimachos ganz auf der bisherigen griechischen Kunst fußen: Seleukos und Ptolemaos fanden in den weiten Länderstrecken des syrischen Reiches und im Nilland lebendige Reste alter Kulturen, mit denen es galt, die neue hellenistische Kultur in Einklang zu bringen. Im ganzen nahm dieser Umwandlungsprozeß vom Freistaat oder vom persischen Satrapenregiment zur hellenistischen Monarchie ein halbes Jahrhundert in Anspruch: im Jahre 281 kamen die letzten

der Diadochen, Lysimachos und Seleukos um, und Philetairos begründete das pergamenische Reich. Wenige Jahre später fiel Großgriechenland unter die Herrschaft Roms.

Baukunst. Selten sind wohl der Baukunst so viele und große, zum Teil neue Aufgaben gestellt worden wie in diesen fünfzig Jahren, aber fast nichts davon hat sich erhalten, und auch die literarischen Nachrichten sind spärlich. Im Vordergrunde steht der Städtebau in den neu für den Hellenismus gewonnenen Ländern: siebzig neue Städte soll Alexander gegründet haben bis ins ferne Indien. Für die Gesamtanlage der Städte blieb die „hippodamische Weise" (S. 270 f.) in Geltung; Stadtpläne, wie die des von Demetrios neu erbauten Sikyon, von Priene (Abb. 643), vom pisidischen Kremna, zeigen noch heute das rechtwinklige Straßennetz, das man in Priene und Kremna sogar dem stark ansteigenden Boden abgewann, mit Hilfe von Abglättungen des Felsens, Stützmauern (Abb. 644) und Treppen zwischen den verschieden hohen Parallelstraßen. Ein seltsames Beispiel pedantischer Durchführung der hippodamischen Regeln bot die bithynische Hauptstadt Nikäa. Die Stadtmauer bildete ein Quadrat mit Toren in der Mitte jeder Seite. Diese waren durch die beiden Hauptstraßen miteinander verbunden, auf deren Schnittpunkt im Zentrum der Stadt ein Gymnasion lag, so daß man von dessen Mitte aus alle vier Tore erblicken konnte: eine Anlage, noch regelmäßiger als ein römisches Lager. Andre Aufgaben stellten die See- und Residenzstädte. Das „schöne" Rhodos (408) und das um 370 von Maussolos zur karischen Residenz erhobene Halikarnaß hatten das System auf Städte mit gerundetem Hafenbecken und ansteigendem Terrain übertragen, indem die Anlage eines Theaters mit seinen Gängen und Stufenreihen (Abb. 573) nachgebildet ward. In Syrakus, das unter dem älteren Dionysios rasch zur prächtigsten Stadt der damaligen griechischen Welt emporgeblüht war, hatte der Palast des Tyrannen abseits von der Neustadt auf der Insel Ortygia Platz gefunden, in Halikarnaß lag er an einem Ende der Stadt, der später verlandeten Insel Zephyrion gegenüber, dazwischen im Sunde der gedeckte Kriegshafen. Für Alexandrien, das 332 am flachen Strande beim ägyptischen Dorfe Rhakotis angelegt ward, kehrte Deinokrates, der Gestalt des Stadtgebietes entsprechend, zu den rechtwinklig sich schneidenden Hauptstraßen und Gassen zurück und wies dem Königspalaste mit allen seinen Nebenbauten (Museion) einen sehr großen Raum in der Nähe des Kriegshafens an. Antiocheia (300), nächst Alexandrien die größte und schönste der neuen Residenzstädte, mit dem Palast auf einer Insel, hatte durch Xenarios dieselbe gradlinige Anlage erhalten. Einen großartigen Beleg, wie auch die schwierigsten Bodenverhältnisse durch Ausfüllung oder Überbrückung von Schluchten, durch Tunnel und Dämme dem regelmäßigen Stadtplan angepaßt wurden, bieten die Reste von Seleukeia, der Hafenstadt Antiocheias. Und dazwischen gewährte der park- und bautenreiche Lustort Daphne am Orontes das Bild eines antiken Versailles.

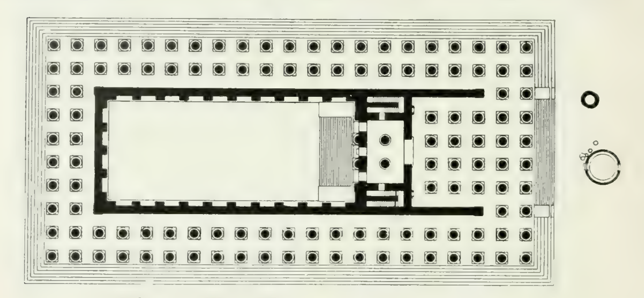


644. Stützmauer in Priene.

Von all dieser Herrlichkeit ist nichts auf uns gekommen. Aber noch heute glänzt der Ruhm des Pharos, des über 100 m hohen Leuchtturmes, den Sostratos von Knidos unter den

ersten Ptolemäern auf den Klippen am Eingang des Hafens von Alexandrien, dem Königspalaste gegenüber, errichtete (etwa 280 vollendet). Der Bau war dreistockig. Auf einem mächtigen viereckigen Unterbau von 30 m im Gevierte, der in seiner Verjüngung an ägyptische Pylonen erinnerte, erhob sich ein dünnerer achteckiger Turm, den schließlich auf runder laternenartiger Basis eine kolossale Statue krönte. Hier war das Leuchtfeuer untergebracht und wohl auch eine Art Observatorium. Das großartige Werk ging erst im 14. Jahrhundert unter.

Der neue monarchische Sinn prägt sich noch stärker in einigen überaus großartigen Schöpfungen für ephemere Zwecke aus. Der phantastische, kein Hindernis kennende neue Geist ließ angeblich bei Stasikrates (aber auch andere Namen werden genannt, so Diokles von Rhegion) das Projekt entstehen, die Bergpyramide des Athos in eine Statue Alexanders mit einer Stadt von 10000 Menschen auf der einen Hand zu verwandeln. Blieb dieser Wahnwitz auch unausgeführt, so erhielt doch Stasikrates vom Könige den Auftrag, in Babylon für Hephaistion (gest. 324) einen prachtvollen Scheiterhaufen herzurichten. Schon der Scheiterhaufen des älteren Dionysios (S. 331) war wegen seiner Pracht berühmt gewesen, aber ihn



645. Tempel des Apollon Philesios in Didyma bei Milet. (Wiegand.)

übertraf weit das Werk des Stasikrates. Auf einer Bodenfläche von 180 m im Gevierte wuchs es gleich einem assyrischen Stufenturm (Abb. 150) in fünf Stockwerken, die mit goldenem Bildwerk umkleidet waren, bis zu 60 m empor, wo ein Waffenfries und eine Anzahl von Sirenenstatuen den ungeheuren Bau krönten – und das alles, um verbrannt zu werden! Ein ähnliches Wunderwerk war der Prunkwagen, in dem Alexanders Leiche von Babylon nach Alexandrien gebracht ward: eine gewölbte goldene Grabkammer, von ionischen Säulen umgeben und außen mit vier großen Gemälden geschmückt; 64 Maultiere zogen den Wagen. Überall empfindet man die Berührung mit der Wunderwelt von 1001 Nacht.

Ein ähnlich ins Ungemessene schweifender Sinn veranlaßte die Milesier um 300, ihr beim ionischen Aufstande zerstörtes Didymäon (S. 163) als größten Tempel der griechischen Welt (51 × 109 m) wieder aufzubauen und damit das ephesische Artemision (S. 315) zu übertrumpfen (Abb. 645). Als Baumeister werden Päonios von Ephesos und Daphnis von Milet genannt. Sieben hohe Stufen umgaben den Tempel, an der Front einem bequemeren Aufgang von 13 Stufen Platz machend (Abb. 646). 10 × 21 gewaltige Säulen umschlossen den Dipteros, dessen Pronaosdecke ebenfalls von 12 Säulen gestützt werden mußte. Hinter dem Pronaos befindet sich ein Vorgemach, dessen Decke von zwei weiteren Säulen getragen wurde.

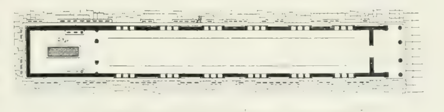


646. Treppenaufgang in Didyma.



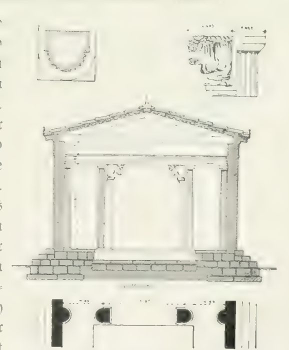
647. Pilasterkapitell-Stück vom Didymäon.

Da sein Fußboden 1,50 m höher liegt als die Vorhalle, so war es durch die riesige, nie verschlossene Türe nicht direkt zugänglich; von dieser erhöhten Stelle aus erfolgte wohl die Orakelverkündigung. Links und rechts davon ging es durch lange, mit Marmor-Tonnengewölbe gedeckte Gänge hinab (4,5 m) in den 58 m langen unbedeckten gartenartigen Raum, der anstatt der Cella diente (vgl. Abb. 547). Hier stand an einer Quelle der Lorbeerbaum, unter dem Zeus der Leto beigewohnt hatte, und dahinter eine ionische Kapelle mit dem alten, aus persischer Verbannung zurückgekehrten Bilde des Apollon Philesios von Kanachos (Abb. 387). Wandpfeiler gliederten die Umfassungsmauer; an den Kapitellen (Abb. 647) und sonst entfaltete sich ein reiches, auch mit figürlichem Schmuck versehenes Ornament, das mit seinen flauen Windungen den Ranken süditalischer Vasen ähnelt. Ein Opisthodom war nicht vorhanden. Der Bau, der die Kräfte der Bauherren überstieg, schritt langsam und mit Unterbrechungen vorwärts; um 150 war erst die Tür in Arbeit. Schließlich blieb er unvollendet stehen.



648. Die „Stierhalle" in Delos. Grundriß. (Nénot.)

Solchen Riesenwerken gegenüber erscheint, was wir über Athen hören, im ganzen bescheiden. Im Anfang unserer Periode (vor 315) errichteten die Athener in Delos einen bedeutenden und höchst eigentümlichen Bau, die 67 m lange Stierhalle (Abb. 648); eine südliche dorische Vorhalle führte zu einem langen, durch Fenster erhellten Saal mit vertiefter Mitte; dahinter ein Gemach mit einem Altar, durch Pfeiler mit Stierkapitellen (Abb. 649) abgegrenzt, wie wir diese schon aus Persien kennen (Abb. 213), durch eine



649. Die „Stierhalle in Delos. Querschnitt. (Nénot.)

hochliegende, aus Pfeilern („attischen Säulen") gebildete Attika erleuchtet. Die Vermutung, es sei hierin der berühmte „Hörneraltar" zu erkennen, scheint sich nicht zu bestätigen. In Athen selbst waren die baulichen Aufgaben einfacher: man begnügte sich mit einigen privaten Denkmälern für musische Siege, in denen Nikias (319) die Fassade des Mittelbaues, Thrasyllos (319, erweitert 270) oberhalb des Theaters (Abb. 486, 45) den Südflügel der Propyläen schwächlich kopierte. Lykurgos, Athens finanzkundiger Leiter, richtete das Lykeion ein, in dem die Peripatetiker sich niederließen. Ihm verdankte man auch die Vollendung des großen Theaters (oben S. 306). Philon, der Erbauer des Arsenals (S. 306), versah gegen Ende des Jahrhunderts den eleusinischen Weihetempel mit einer großen zwölfsäuligen Vorhalle (Abb. 518).

Die ionische Malerei des 4. Jahrhunderts, eine Fortsetzung der „asiatischen" (S. 295 f.), glänzt vor allem durch den Namen des Apelles von Kolophon, der aber meistens in dem benachbarten Ephesos lebte und daher Ephesier genannt wird, eines vielgewanderten (S. 304) und allseitig gebildeten Mannes aus alter Künstlerfamilie, der in der Malerei die Stelle des Praxiteles in der Plastik einnimmt, ja von den Späteren geradezu als der erste Maler aller Zeiten betrachtet ward. Außer bei heimischen Meistern hatte er auch in Sikyon den Unterricht des Pamphilos genossen. In Komposition und Verteilung im Raume gestand er anderen den Vorrang zu; seine Hauptstärke lag neben sorgfältiger und unablässig geübter Zeichnung in der leichten natürlichen Anmut, einer echt ionischen Gabe, die ihn bewog, zu rechter Zeit den Pinsel fortzulegen (manum de tabula), und ihn auf die wirkungsvolle Enkaustik zu Gunsten der bequemeren Temperatechnik verzichten ließ. Obschon er sich ebenso wie die übrigen Zeitgenossen mit den alten vier Farben (S. 246) begnügte, wußte er doch durch alle malerischen Mittel die größten Wirkungen zu erzielen; namentlich Glanzlichter verwandte er in wirksamster Weise. Dabei sorgte er aber durch eine dunkle Lasur für eine einheitliche Stimmung des Ganzen; sie bot zugleich durch erhöhte Haltbarkeit einen Ersatz für das Einbrennen bei der Enkaustik (S. 304). Seine jagende Artemis unter ihren schwärmenden Begleiterinnen wetteiferte mit der Anmut der homerischen Verse (Od. 6, 102 ff.). Sein berühmtestes Bild war die mit dem schönen Oberkörper aus der Meeresflut auftauchende Aphrodite Anadyomene, wie sie die feuchten Locken mit beiden Händen preßt, die Augen in Liebreiz schwimmend; das Bild war eine Hauptsehenswürdigkeit des Asklepiosheiligtums in Kos. Neben der Anmut und den malerischen Vorzügen zeichnete seine Bilder eine packende Lebendigkeit aus; um deretwillen lobt Herondas ein Stieropfer des Künstlers. Kaum minderen Ruhm erwarb sich Apelles durch seine Bildnisse der Machthaber. Zahlreiche Bilder verherrlichten Philipp und Alexander nebst vielen seiner Heerführer; besonders die bewegten Reiterbilder (z. B. des Antigonos) sprühten Leben. Die etwas höfische Idealisierung des großen Königs als Zeussohn, mit dunkler Hautfarbe statt der wirklichen hellen und mit dem Blitze des Zeus in der Hand, der aus dem dunkeln Grunde hervorleuchtete (im Artemision zu Ephesos), oder in Begleitung Nikes und der Dioskuren als der anderen Zeussöhne, gewann ihm die Gunst des Königs und das Privileg als Hofmaler. Auch scheint ihm die für die Hofkunst so brauchbare Allegorie nicht fremd geblieben zu sein, wenn das von den Künstlern der Renaissance mit Vorliebe nachgeahmte Bild der Verleumdung, eine lebendige Gruppierung aller schlechten Leidenschaften, wirklich von ihm herrührte; es sollte durch eine Intrige seines Nebenbuhlers Antiphilos (S. 339) veranlaßt worden sein. Verwandt war die Schilderung Alexanders als Siegers auf dem Wagen mit dem gefesselten Kriege; ein anderes Bild stellte Donner, Blitz und Wetterstrahl dar. Auch eine Prozession des ephesischen Obereunuchen (Megabyzos) reizte seinen Pinsel. Er war überhaupt ein ebenso fruchtbarer wie populärer Maler; daher von keinem so viele Anekdoten erzählt wurden wie von ihm. Zugleich war er auch als Schriftsteller tätig.



1. Sogenannte aldobrandinische Hochzeit. Wandgemälde. Vatikanische Bibliothek.

2. Löwenjagd. Mittelgruppe vom sog. Alexandersarkophag aus Sidon. Rückseite. Konstantinopel.



Alexanders packende Erscheinung beschäftigte auch sonst die Malerei dieser Zeit. So schilderte Aëtions berühmtestes Bild (wiederum ein Temperagemälde) Alexanders Hochzeit mit der baktrischen Prinzessin Roxane (327): ein Vorwurf, der durch Sodomas wetteifernde Nachbildung auf Grund von Lukians Beschreibung berühmt geworden ist. Die Züchtigkeit in der Erscheinung der Braut wird auch einem anderen Hochzeitsbilde desselben Meisters nachgerühmt. Auf beiden Bildern erschienen Fackeln, dort in der Hand des Brautführers Hephästion, hier in der der Brautmutter: vermutlich waren ähnliche Beleuchtungseffekte wie bei Apelles dadurch erzielt, wozu in dem Roxanebilde der reichere Hintergrund Gelegenheit bot. Auch auf Hippys' Bilde der Hochzeit des Peirithoos wird ein Leuchter erwähnt. Mit allen diesen Hochzeitsbildern läßt sich ein 1606 in Rom aufgedecktes Bild, die „aldobrandinische Hochzeit", jetzt in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt, vergleichen (Tafel VIII, 1), wenn es auch einfachere malerische Mittel verwendet. Es zeigt in der Mitte die verschleierte Braut, der Aphrodite ermunternd zuredet, rechts von ihr den auf der Schwelle sitzenden dunkelfarbigen Bräutigam (Hymenäus?), an den beiden Enden Gruppen von Frauen und Mädchen, das Brautbad bereitend oder den Hochzeitsgesang anstimmend. Unter Aëtions Bildern wird auch eine Semiramis genannt, also jedenfalls ein dem Orient entlehnter Stoff.

Den Alexandermalern mag auch Antiphilos hier angereiht werden, wenn er auch kein Jonier war, sondern aus Ägypten stammte, der angebliche Nebenbuhler des Apelles. Gleich diesem verherrlichte er Philipp und Alexander in Begleitung Athenas, letzteren auch als Knaben, ebenso Ptolemäos als Jäger. Unter seinen mythologischen Bildern war ein spähender Satyr (ein höchst beliebtes Motiv) besonders berühmt; sonst liebte er es, seine jugendlichen Heroinen oder Heroen zu einem Tier in Kontrast zu setzen (Hesione und das Meerungeheuer, Europa und der Stier, Hippolytos und der Seestier). Eine andere Seite des vielseitigen Künstlers offenbarten seine Genrebilder, die ersten Beispiele der „Rhopographie" (Kleinkrammalerei), die auch die geringen oder niedrigen Erscheinungen der täglichen Umgebung für wert hielt, künstlerisch dargestellt zu werden. So malte er Wollspinnerinnen in eifriger Arbeit; sein feueranblasender Knabe mit dem Widerschein auf dem Gesicht schließt sich den soeben besprochenen Beleuchtungseffekten an. Endlich galt er als Erfinder karikierender Darstellungen (Grylli, vgl. Abb. 771); mit diesen wie mit den Genrebildchen sollte er viel Nachahmung finden. Bei alledem kam ihm seine gerühmte „Leichtigkeit" zustatten, so daß er ein großes Ansehen genoß.

Apelles' künstlerischer Gegenpart war Protogenes aus der karischen Stadt Kaunos, ein sehr bedeutender, von Apelles als ebenbürtig anerkannter Maler, nur daß er sich im Gegensatze zu jenem in peinlicher Durchführung seiner Temperabilder nie genug tun konnte und darüber leicht ins Übermaß geriet. Etwa in den zwanziger Jahren war Athen, gegen Ende des Jahrhunderts Rhodos der Hauptsitz seines Schaffens. Zu Athen genoß eine Darstellung des Schifferheros Paralos und der Ammonias, Vertreter der beiden attischen Staatsschiffe gleichen Namens, große Popularität: die volkstümliche Deutung erblickte darin die Begegnung des Odysseus mit Nausikaa. Auch ein Bildnis von Aristoteles' Mutter gehört in diese Zeit, vielleicht auch eines von Philiskos, vermutlich dem Lehrer Alexanders. Den König selbst feierte Protogenes auf Aristoteles' Rat: durch Beigabe eines Pan verherrlichte er den Eroberer Indiens als neuen Dionysos, denn auch diesem Zeussohne hatte einst bei seinem indischen Feldzuge der bocksfüßige Dämon, der Urheber des panischen Schreckens, zur Seite gestanden. Nach Rhodos gehören unter anderm der dortige Heros Jalysos mit einem Hunde neben sich, das Werk siebenjährigen Mühens, angeblich viermal völlig übermalt, und ein ausruhender Satyr mit Flöten in der Hand (ursprünglich mit einem vielbewunderten Rebhuhn als Beiwerk, das der Maler später tilgte); das Bild gehört in die Zeit der Belagerung von Rhodos durch Demetrios (304).



650. Achills Streit mit Agamemnon. Wandmalerei in der Halle des Apollotempels in Pompeji. (Steinbüchel.

Diese Gemälde scheinen, auch hierin im Gegensatze zu Apelles, eine Vorliebe für idyllische Motive zu verraten. Daneben übte Protogenes sowohl den Erzguß wie theoretische Schriftstellerei über seine Kunst.

Um diese Zeit lebte auch Theon von Samos. Er war wegen seiner Kunst, die Phantasie des Beschauers lebhaft anzuregen, berühmt. Ein zum Kampfe stürmender Krieger, Orestes die Mutter und Ägisth mordend, sein Wahnsinn, die Seherin Kassandra, der rasende Kitharspieler Thamyras waren derartige Motive. Auch einen ganzen Zyklus troischer Szenen kannte man von ihm; dieser kam später nach Rom und ward vielleicht in der Halle des Apollotempels in Pompeji nachgebildet (Abb. 650).

Nach Syrien weisen zwei andere Maler, beide zur Königin Stratonike in Beziehung gesetzt. Ktesikles verewigte ein Liebesabenteuer der Königin mit einem Fischer; von Artemon wird ihr Bildnis genannt. Sonst malte er mythische Stoffe, besonders herakleische Abenteuer, die wir vielleicht (z. B. Herakles und Deianeira, Abb. 651) ebenso wie seine von Räubern angestaunte Danae (Abb. 652) in pompejanischen Bildern, wenn auch wohl in einiger Umgestaltung, wiedererkennen dürfen. Seine Bilder wurden noch in Rom geschätzt.

Von attischer Malerei wird unten die Rede sein.

Lysippos. Der bedeutendste Plastiker der Zeit ist unzweifelhaft Lysippos aus Sikyon. Seine Tätigkeit fällt ganz in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Ausschließlich Erzgießer, in dieser Kunst aber der größte Virtuose, hat er neben den Überlieferungen der polykletischen Schule, von denen er ausging, offenbar auch Skopas auf sich einwirken lassen. Das darf allerdings



651. Herakles und Nessos. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa del Centauro.



652. Danae und Schiffer. Pompejanisches Wandgemälde.



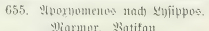
653. Statue des Agias. Marmor. Delphi.



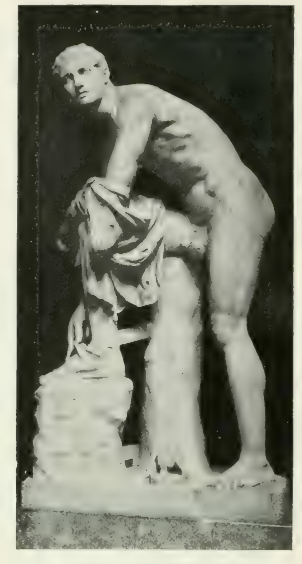
654. Ares Ludovisi. Marmor. Rom, Thermenmuseum.

nicht, wie oft geschieht, aus der in Delphi aufgefundenen Statue des Siegers Agias von Pharsalos (Abb. 653) geschlossen werden, die um 340 geschaffen wurde, deren engerer Zusammenhang mit Lysipp aber weder äußerlich bezeugt, noch stilistisch glaublich ist. Allerdings steht auch sie unter dem Einfluß eines skopasischen Werkes (Abb. 596). Für den Übergang der skopasischen zur lysippischen Weise darf man aber an den sitzenden Ares (Abb. 654) erinnern, dessen Gesicht mehr Züge von Skopas als von Lysipp aufweist, während die lässige, abgespannte Haltung bereits ganz das Gepräge des letzteren trägt, ohne daß wir darum allerdings in ihm ein eigenes Werk des Lysipp sehen müßten. Vielleicht darf man an seinen Genossen Leochares denken. Außer den älteren Meistern hat Lysipp auch eifrig die Natur selbst studiert und auf diese Studien seine Hauptfortschritte begründet. Mit besserem Erfolg als Euphranor (S. 311) beginnt er die hergebrachten Proportionen zu modeln und in Körperformen und Stellung größere Leichtigkeit anzustreben. Eine sichere Kenntnis des fertigen lysippischen Stiles verschafft uns der **Apoxyomenos** im Vatikan (Abb. 655), dessen Original einst im Besitze Kaiser Tiberius' war: ein Jüngling reinigt sich mit dem Schabeisen von dem Staube des Ringplatzes. Die Kunst, selbst ruhige Stellungen von elastischer Beweglichkeit durchströmen zu lassen und gewöhnliche Beschäftigungen durch die Schönheit der Formen zu adeln, die gepriesene Eleganz des Meisters, ist hier auf das höchste entwickelt. Gegen Polyklets Kanon gehalten erscheinen am Apoxyomenos die Beine





655. Apoxyomenos nach Lysippos.
Marmor. Vatikan.



656. Paläſtrit am Schuh neſtelnd.
Marmor. London, Lansdownehouse.

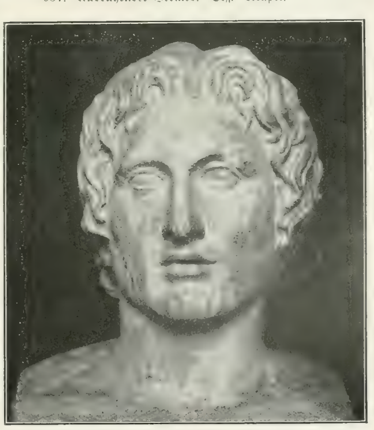
und Arme schlanker, der Oberleib kürzer, der Kopf kleiner; die weitere Fußstellung erhöht die Leichtigkeit und Beweglichkeit. Das porträtmäßige Gesicht hat einen leicht gespannten Zug. Das Haar ist leichter und freier behandelt, in seiner Modellierung auf die Mitwirkung von Licht und Schatten Rücksicht genommen. Dies malerische Element tritt auch in der Körperbehandlung hervor, die sich wesentlich von der älteren unterscheidet. Außer den Muskeln wirkt die geschmeidige Haut mit, namentlich wo sie etwa durch Vorstrecken der Arme abgespannt wird (ein sehr beliebtes Motiv), und läßt die Körper trockener erscheinen. Damit hängt eine bedeutende Neuerung Lysipps zusammen: während die älteren Statuen fast durchweg bildmäßig auf eine einzige Ansicht berechnet waren, schafft Lysipp nicht für eine solche, sondern aus lebendigstem Gefühl für räumliches, nicht für bildliches Dasein. Daß seine Statuen dadurch volle Freiheit der Bewegung, klare und wirksame Ansichten von allen Seiten erlangen, ist nur eine notwendige Folge dieser grundsätzlich anderen Auffassung der Natur, die auch dadurch nicht erschöpfend charakterisiert wird, daß man Lysipp die Hinzufügung der dritten Dimension (der Tiefe) zuspricht. Seine Werke sollen nicht nur mit dem Auge erfaßt werden: wir müssen uns körperlich in sie hineindenken, um den ganzen Lebensreichtum, der in ihnen steckt, zu erfassen und zu fühlen. Dadurch ist Lysipps Gestalten eine wie selbstverständliche Natürlichkeit eigen;

auf sie bezieht sich wohl ebensosehr wie auf die leichteren Verhältnisse der Ausspruch des Meisters, Polyklet habe die Menschen so gebildet wie sie wirklich seien, er selbst so wie sie uns erschienen. So waren ihm die Proportionen nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck. Zahlreiche olympische Siegerstatuen machten diese Grundsätze populär. Auch die fälschlich als ein die Sandalen anlegender Hermes gedeutete Statue gehört hierher (Abb. 656): es ist ein Paläſtrit, der in der Vorbereitung zu den Übungen die Sandalen ablegt und zugleich einen Blick auf die sich schon tummelnden Genossen wirft, ein wundervolles Bild jugendlicher Lebhaftigkeit in monumental ruhiger künstlerischer Fassung. Echt lysippischen Charakter trägt der ausruhende Hermes in Neapel, eine der schönsten Erzstatuen des Altertums (Abb. 657), auch mit Recht berühmt wegen der anschaulichen aber künstlerisch geschlossenen Darstellung rastloser Beweglichkeit.



657. Ausruhender Hermes. Erz. Neapel.

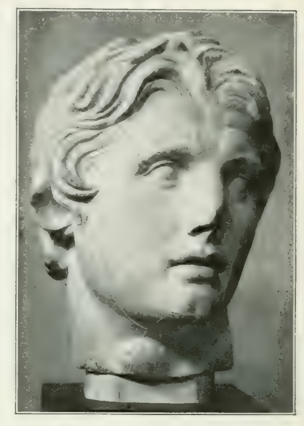
Eine so individuelle Auffassung des Menschen förderte auch das **Porträt**. Unter Lysipps Bildnissen, in denen er Ähnlichkeit mit geistvoller Charakteristik zu verbinden wußte, waren am zahlreichsten und berühmtesten die **Alexanders des Großen**, bald gen Himmel blickend, mit der Lanze in der Hand, mit der er die Welt erobert hatte, bald zu Pferde mit seinen Generälen in der Schlacht, oder auf der Löwenjagd (delphische Gruppe zusammen mit Leochares, S. 330). Eine dürftige und verwaschene, aber mit Namen bezeichnete Büste im Louvre



658. Alexander der Große. Herme Azara. Marmor. Louvre.



659. „Alexander mit der Lanze“. Bronzestatuette. Paris.

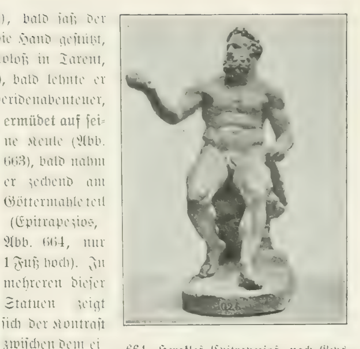


660. Alexander. Marmor. Aus Pergamon. Konstantinopel.

(Abb. 658), durch ihren gespannten Ausdruck und ihre „trockene“ Behandlung dem Apoxyomenos verwandt, gibt nur einen schwachen Begriff von Lysipps Auffassung, um so weniger, als wir von der Statue, zu welcher dieser Typus nach aller Wahrscheinlichkeit gehörte, vom Alexander mit der Lanze, auch nur einen schwachen Nachklang in einer stark zerstörten Bronzestatuette (Abb. 659) besitzen: weit vollendeter tritt uns Lysipps Art in einem schönen Kopf aus Pergamon entgegen (Abb. 660, vgl. 642), der, allerdings wohl durch die Vermittelung einer Camee, noch auf dem späten Goldmedaillon Abb. 661 nachgebildet erscheint und die für ersteren auch sonst zu erschließende eindrucksvolle Kopfhaltung sichert. Das Löwenartige der Erscheinung, das Verschwimmende und der feuchte Glanz des Auges werden an den lysippischen Bildern Alexanders gerühmt: diese Vorzüge machten ihn zum privilegierten Bildner des Königs. Auch Alexanders Feldherren wurden von Lysippos verewigt. Besonders berühmt war die Reitergruppe der 25 am Granikos gefallenen Gefährten, die aus der makedonischen Stadt Dion später nach Rom versetzt ward: wir mögen uns den Charakter der Reiter an einer herkulanischen Erzstatuette des Königs selbst deutlich machen. Von literarischen Porträts werden Bildnisse des Sokrates und Äsop genannt: auf ersteres geht wohl der im Louvre erhaltene vornehme und abgeklärte Typus zurück. Der „Äsop Albani“, das feine Bildnis eines Verwachsenen, ist späteren Ursprungs und stellt vielleicht einen Hofzwerg antoninischer Zeit dar.

Daß Lysipps Proportionen eine bedeutende Mannigfaltigkeit vertrugen, zeigen seine vielen Heraklesstatuen, in denen er das Ideal des jugendlichen wie des bärtigen Heros für immer feststellte. Zeigte dies auch vor allem die Körperkraft des Helden, so wußte er ihn doch auch in verschiedenen Stimmungen zu schildern. Bald suchte er ihn bei seinen Arbeiten auf

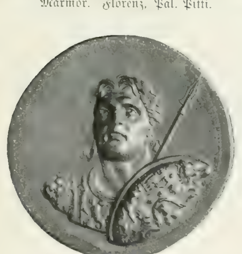
(zwölf Taten in Alyzia, vgl. Abb. 662), bald saß der jugendliche Held betrübt, den Kopf auf die Hand gestützt, auf einem Korbe (des Augiasstalles, Koloß in Tarent, später in Rom, dann in Konstantinopel), bald lehnte er sich nach der letzten Arbeit, dem Hesperidenabenteuer, ermüdet auf seine Keule (Abb. 663), bald nahm er zechend am Göttermahle teil (Epitrapezios, Abb. 664, nur 1 Fuß hoch). In mehreren dieser Statuen zeigt sich der Kontrast zwischen dem eigentlichen Wesen des Helden und seiner augenblicklichen Situation als Mittel verwendet, viel behandelte Gegenstände neu zu beleben. Über Herakles hinaus führen Lysippos' Zeusbilder (ein 17 m hoher Koloß in Tarent), die nicht genau



664. Herakles Epitrapezios, nach Gips. (Original verschollen.)



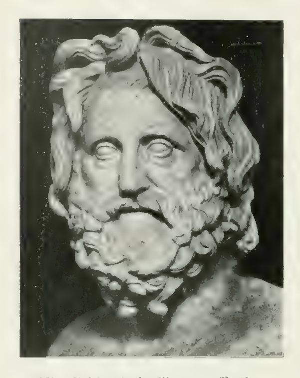
663. Commodus als ausruhender Herakles, Kopie nach Lysipp mit verändertem Kopf. Marmor. Florenz, Pal. Pitti.



661. Alexander der Große. Goldmedaillon aus Abukir. Berlin.



662. Herakles mit dem Hirsch. Aus Torre del Greco. Erz. Palermo.



665. Poseidonkopf. Marmor. Vatikan.

bekannt sind. Berühmt war auch der isthmische Poseidon, schwerlich die lateranische Statue mit aufgestütztem Fuß; wenn sein Kopf mit Recht in einer vatikanischen Büste (Abb. 665) wiedererkannt worden ist, so zeigen die verwetterten Züge dieses Seemanns, bis zu welchem Grade Lysipp seine Götter vermenschlichte und individualisierte. Nichts Genaueres ist über Lysipps Eros von Thespiä überliefert, den man jedoch auf stilistische Gründe hin in dem geschmeidigen Knaben, der einen Bogen bespannt, wiedererkennen darf. In seinem Kairos endlich (vgl. Abb. 1037), dem rasch mit beflügeltem Fuße vorbeieilenden Gotte des günstigen Augenblicks, der die Wage „auf der Schneide des Schermessers" hält und die eine Schale herabdrückt, schlug Lysipp einen Ton an, der bald zu allegorischer Überladung führen sollte, wie sie die Malerei dieser Zeit schon kannte (S. 338): die Allegorie blüht allezeit in höfischer Kunst.

Nur selten hat sich Lysipp auf das Gebiet der Frauendarstellungen begeben (Musen). Entschieden lysippische Züge weist der Kopf der älteren „Herkulanerin" in Dresden (Abb. 923) auf, doch liegt wahrscheinlich die Verbindung eines lysippischen Kopfes mit einer Gewandstatue praxitelischer Art (Abb. 626ff.) vor. Hervorgehoben werden lebendige Darstellungen von Tieren: Pferde, Hunde, Löwen; dergleichen Bildungen lagen ganz in seiner Richtung.

Lysippos steht sowohl wegen der Zahl seiner Werke (man zählte deren nicht weniger als 1500) wie durch den Reichtum seiner Stoffe, durch den realistischen Zug in der Wiedergabe der Körperformen, durch die individuelle Lebenskraft, die er seinen Gestalten einzuflößen verstand, durch die Natürlichkeit seiner Stellungsmotive, durch die starke Betonung der Räumlichkeit, durch die unvergleichliche Kunst des Erzgusses, wie sie ein Kopf aus Olympia (Abb. 666) aufweist, in der ersten Reihe der großen griechischen Künstler. Rein formal betrachtet ist er der Vollender der griechischen Plastik, mag er auch an geistigem Gehalt hinter Phidias zurückstehen. So hat er denn auch für die Folgezeit eine Art von künstlerischer Weltsprache begründet. Eine Schattenseite seiner realistischen Richtung zeigt sich alsbald in dem Naturalismus seines Bruders Lysistratos; dieser machte seine

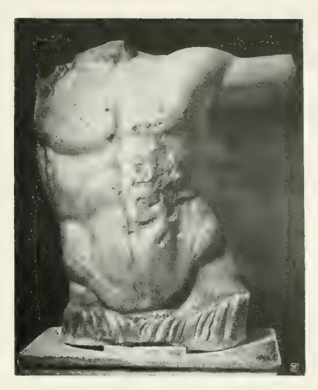


666. Kopf eines Siegers. Erz. Olympia.


667. Betender Knabe. Erz. Berlin. (Arme falsch ergänzt.)

Bildnisse auf Grund von Gipsformen, die er von dem Darzustellenden abnahm.

Außer von Apelles und Lysippos ließ Alexander sich gern vom Gemmenschneider Pyrgoteles darstellen, doch hat sich bis jetzt keine Gemme dieses Künstlers nachweisen lassen, wir sind statt dessen nur auf die Münzen angewiesen, die zuerst König Lysimachos mit dem Bilde des großen Königs prägen ließ (Abb. 642); am schönsten erscheint der Kopf auf einem Goldmedaillon von Tarsos, das aber gleich dem von Abukir (Abb. 661) später Zeit entstammt.


668. Flußgott (Eurotas des Eutychides?). Marmor. Vatikan.

Die Lysippeer. An Lysippos schloß sich eine große Schule an. Von seinen eigenen Söhnen war Euthykrates, das überaus fleißige Schulhaupt, dem Vater am ähnlichsten, wenn auch strenger, ohne seine Eleganz; von Boëdas' betendem Knaben besitzen wir vermutlich eine Kopie in der schönen Berliner Erzstatue (Abb. 667); Daïppos arbeitete nur Siegerstatuen. Diese bleiben eben nach wie vor das Lieblingsthema der Sikyonier. Andere Seiten Lysipps nahmen ein paar Schüler auf, Chares von Rhodos in seinem berühmten 31 m hohen Kolosse des Sonnengottes (um 290 v. Chr.) und Eutychides von Sikyon, der vermutlich für Sparta ein Bild des „schön strömenden" Eurotas schuf, vielleicht das Vorbild eines kraftvollen, aus dem Schilfe hervortauchenden vatikanischen Torso (Abb. 668). Für den Osten arbeitete er ein sehr populär gewordenes Werk, die eherne Stadtgöttin (Tyche) der neuen syrischen Hauptstadt Antiocheia mit dem zu ihren Füßen aus dem Wasser schwimmend auftauchenden Flußgott Orontes


669. Tyche von Antiocheia nach Eutychides. Marmor. Vatikan.



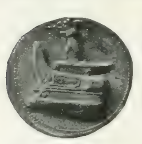
a



b

670. Nike von Samothrake. Marmor. Louvre. (b Nach der Ergänzung im Straßburger Museum.)

(Abb. 669). Die große Eleganz ihres Mantelwurfes, der, nach andern Wiederholungen zu schließen, das abgebildete Exemplar sogar nicht ganz gerecht wird, hat die Vermutung entstehen lassen, daß Eutychides auch der Schöpfer eines der schwungvollsten Meisterwerke der hellenistischen Periode sei, der Nike von Samothrake (Abb. 670). Aber abgesehen davon, daß man es wegen seiner staunenswerten Beherrschung der Marmortechnik nicht gerade einem Erzgießer zuschreiben möchte, erheben sich dagegen Bedenken. Man nimmt wegen der ähnlichen, aber nicht identischen (tiefere Gürtung, fehlender Mantel) Nike auf Münzen des Demetrios Poliorketes (Abb. 671) an, die samothrakische Statue verherrliche den entscheidenden Seesieg, den dieser Fürst 306 bei dem kyprischen Salamis über Ptolemaos erfocht und infolge dessen die Diadochen sämtlich den Königstitel annahmen. Aber das Denkmal dieses Sieges hätte kaum in dem ganz unter ptolemäischem Einfluß stehenden Samothrake Aufstellung finden können. Auch ist der Gewandstil weiter entwickelt, als für die angenommene Entstehungszeit glaublich ist. Wir besitzen in der Statue also die jüngere, vielleicht rhodische, Ausführung eines schon in der Zeit des Demetrios vorhandenen, einfacheren Typus. Die hochgewachsene jugendliche Göttin schreitet auf dem Vorderteil eines Schiffes vorwärts, den Gang gleichsam in Flug wandelnd und die ganze Gestalt nach rechts drehend; die Trompete rechts ist (nach neuerer Feststellung) kaum möglich, auch das Tropaiongestell in der Linken scheint nicht gesichert. Der Seewind drückt das feine Gewand fest an die Glieder, so daß diese durchscheinen und jenes nur vorn an den Beinen sich faltig preßt, hinten aber einen großen frei flatternden Bausch bildet. Der



671. Nike auf einem Schiff. Münze des Demetrios.


672. Nike ein Rind opfernd. Marmor. Brit. Museum.

Vergleich mit der Nike des Paionios (Abb. 559) zeigt die gesteigerte Leidenschaft der Bewegung, die stärkere Lebhaftigkeit der Empfindung und die raffiniertere Behandlung des Faltenwurfes. An Kühnheit der Stellung und Schwung der Gewandung nimmt es eine Tänzerin des Berliner Museums mit der Nike auf. Eine andere elegante Figur, von Menachmos, der vermutlich der sikyonischen Schule angehörte, Nike, die ein Knie auf das niedergeworfene Opferrind setzt (vgl. Abb. 672), die Weiterbildung eines schon an der Nikebalustrade (oben S. 294) verwendeten Motivs und das Vorbild der späteren Mithrasgruppe (Abb. 999), ist oft wiederholt worden. In diesen Statuen nähert sich die lysippische Weise stark der attischen, so daß die Grenzen leicht verschwinden. Das gilt auch von dem „Mädchen von Antium" (Abb. 673), bei dem die bewegte Stellung, das in malerischer Vernachlässigung umgeworfene Gewand und der frische, naive Ausdruck des jugendlichen Antlitzes zusammenwirken, um die ganz in ihre Aufgabe (sie trägt ein Brett mit Kultgerät) versenkte, wohl bei einem ländlichen Opfer beschäftigte Opferdienerin zu einer besonders anziehenden Erscheinung zu gestalten. Sie wird einem Lysipposschüler Phanis zugeschrieben; jedenfalls wird sie etwa dieser Richtung angehören.


673. Mädchen von Antium. Marmor. Rom.

Die eigentliche Schule Lysipps scheint ein paar Generationen nicht überdauert zu haben; Sikyon tritt als Kunststätte viel früher zurück als Athen. Der Einfluß der lysippischen Weise bleibt aber bestehen und erstreckt sich weithin, Lysippos bleibt auch für die Folgezeit der maßgebende Gesetzgeber der Plastik, nicht zum wenigsten, weil etwa um das Ende unseres Zeitabschnittes die Plastik ihren höchst einseitigen Geschichtsschreiber in Xenokrates, einem Schüler des Euthykrates fand, der als Schriftsteller bedeutender denn als Bildgießer gewesen zu sein scheint.

Attische Bildhauer. Von den Genossen des Skopas am Maussoleum traten Leochares und Bryaxis



674. Kopf des Sarapis. Marmor. Vatikan.



675. Menandros. Marmor. Kopenhagen.

auch ferner in den Dienst der Monarchie; desgleichen Euphranor (S. 310). **Leochares** (vgl. S. 328) arbeitete mit Lysippos zusammen für Delphi eine Gruppe Alexanders auf der Löwenjagd, besonders aber schuf er für das Philippeion in Olympia (Abb. 445, PH) die Statuen Alexanders, seiner Eltern und seiner Großeltern aus Gold und Elfenbein. Schon dies Material bedeutet Vergötterung. In der Tat hatte Philipp auf dem Feste zu Ägä, wo er ermordet ward, sein eigenes Bildnis den Statuen der zwölf Götter zugesellt; unter dem Zeussohn Alexander ward es voller Ernst mit der Apotheose. **Bryaxis** blieb im Osten und erwarb dort hohen Ruhm; für Rhodos schuf er fünf Kolosse, für die syrische Residenz Daphne



676. Demosthenes nach Polyeuktos (Hände einst gefaltet). Marmor. Vatikan.

(S. 335, vgl. 314) einen stehenden langbekleideten Apollon als Kitharoden mit der Schale in der Rechten. Auch in der schwer zu entwirrenden legendarischen Überlieferung von der Einführung des Sarapis-Kultes in Alexandria wird der Name des Bryaxis genannt, allerdings als des Verfertigers eines uralten Bildes aus der Zeit des Sesostris. Darin mag die Kunde nachwirken, daß ihm das kolossale, als Akrolith oder in einer ähnlichen Technik geschaffene Bild verdankt wurde, in welchem der hellenistische Nachfolger des ägyptischen Unterweltsgottes Osiris in Chiton und Mantel, thronend, mit dem Kalathos auf dem Haupt, den Kerberos zur Seite dargestellt war (Abb. 674). Als „der alexandrinische Gott" gewann dieser Sarapis große Verbreitung über die ganze antike Welt.

In Athen selbst zeigt sich der Einfluß Lysipps und der ganzen Zeitrichtung besonders auffällig darin, das selbst Praxiteles' Söhne **Kephisodotos d. J.** und **Timarchos** viele Bildnisstatuen (Menandros Abb. 675) schufen, was ihr Vater nie getan hatte. Die Statue des Demosthenes (Abb. 676) von **Polyeuktos** (280) gibt ein gutes Beispiel einer realistischen, zugleich den geistigen Charakter des Mannes scharf bezeichnenden Wiedergabe. Die gleiche Tendenz befolgen viele Porträts, welche die Namenlosigkeit vielfach zu einer nicht verdienten

Vernachlässigung verurteilt. Genannt sei wenigstens die charakteristische Sitzfigur des Komödiendichters Poseidippos.

In einer Gruppe von Statuen idealen Gegenstandes scheint sich die praxitelische und lysippische Art miteinander zu verbinden. Der schöne jugendliche Schlafgott Hypnos (Abb. 677), mit leicht gesenktem Kopfe vorbeihuschend und aus einem Horne Mohnsaft träufelnd, zeigt in seiner ganzen räumlichen Anschauung den Einfluß lysippischer Kunst, besonders im Bewegungsmotiv den des Kairos, in der ganzen Weichheit, ebenso wie in Gesicht und Haartracht den des praxitelischen Sauroktonos (Abb. 615). Ihm gesellen sich der kniende „Ilioneus" in München zu und eine in Subiaco zum Vorschein gekommene ausgezeichnete Jünglingsstatue, deren sichere Deutung noch nicht gefunden ist. Die besonders weiche Formgebung aller drei Werke legt die Vermutung eines gemeinsamen Ursprungs nahe. Übrigens verfolgten die Söhne des Praxiteles auch die Spuren ihres Vaters; sie schufen zahlreiche Götterbilder von Marmor, z. B. Kephisodotos, anscheinend der bedeutendere der beiden Brüder, eine Leto (Abb. 601). Prachtaltäre schufen beide Brüder für das durch Kassandros seit 315 wieder aufgebaute Theben und für das Asklepieion in Kos. Nicht sicher nachweisbar ist eine berühmte Gruppe Kephisodots in Pergamon, deren lebenswahre Ausführung bewundert wird. — Von einem erhaltenen Prachtstück attischen Meißels, dem Alexandersarkophag, wird sogleich die Rede sein.



677. Hypnos. Marmor. Madrid.
Arme ergänzt, Kopf nach der besseren Kopie von Erz im Brit. Museum.

Einen schweren Verlust für die attische Plastik bedeutete es, daß ein Luxusgesetz des Demetrios von Phaleron (nach 317) die allzu prunkvoll gewordenen Grabdenkmäler (S. 330) für Attika abschaffte; nur künstlerisch nichtssagende, unbedeutende Grabsteine blieben gestattet, und auch was uns von späteren Grabsteinen aus anderen Gegenden (Kleinasien, Inseln, Südrußland) geblieben, ist meist ärmlich und bietet keinen Ersatz. Ein eigentümliches Nachleben führen die Grabreliefs in zahlreichen bemalten Marmorstelen des 3. und 2. Jahrhunderts, die jüngst in Pagasä (Thessalien) zum Vorschein gekommen sind. Der Einfluß praxitelischer Kunst wird in liebenswürdigster Weise in einer großen Reihe von Genrefiguren anschaulich, nämlich in den Terrakotten von Tanagra, welche — sicher auch infolge der durch die Zerstörung Thebens veranlaßten Bevölkerungsverschiebungen — nach denselben Modellen gearbeitet in Alexandria und anderswo auftreten. Wir haben es bei ihnen mit Erzeugnissen des Kunsthandwerkes, mit Schöpfungen einer von attischem Kunstkapital zehrenden Provinzialkunst zu tun. Stand doch der ganze Norden Griechenlands künstlerisch unter Athens Einfluß: es waren z. B. durchweg attische Künstler, denen beim Wiederaufbau der phokischen Städte und Thebens die künstlerische Ausschmückung zufiel. Jene Tonfiguren kennzeichnen am besten



678. Tonfigur aus Tanagra.
Brit. Museum.



679. Pädagogische Szene.
Tongruppe aus Tanagra. Berlin.

den Charakter der griechischen Volkskunst und belehren uns über das Maß des Einflusses der großen Kunst auf weitere Kreise. In der Behandlung der Gewänder zeigt sich, wie allgemein verbreitet plastischer Sinn war, in dem Ausdruck und der Zeichnung, bei häufiger Flüchtigkeit der Arbeit, eine sichere Beherrschung der Formen. Mit den einfachsten Mitteln ist stets, was der Künstler wollte, vollkommen deutlich, mit einem Anfluge von zierlicher Anmut oder lustigem Humor, wiedergegeben. Außer seltenen Göttergestalten (flatternde Eroten) fesseln uns besonders die zahllosen weiblichen Gewandfiguren, die Idealfiguren (Abb. 678) und die aus dem Volksleben herausgegriffenen Gestalten, wie der Haarkünstler, die Bäckerin, der silenartige Pädagog (Abb. 679), der Straßenjunge, der sich auf einem Felsstück oder einem Altar niedergelassen hat und in seliger Bedürfnislosigkeit das Dasein genießt.

Attische Malerei. Auch die attische Malerei folgte dem allgemeinen Zuge der Zeit. Das letzte Glied der thebanischen Künstlerfamilie (S. 305), des Nikomachos Sohn und Schüler Aristeides der Jüngere, der in unserer Überlieferung mit seinem gleichnamigen Großvater zusammengefallen ist und von vielen für den bedeutenderen der beiden Namensgenossen gehalten wird, scheint ebenso wie die Söhne des Praxiteles mehr das Genrebild und das Porträt (z. B. der Epikureerin Leontion) gepflegt zu haben. Er reicht bis an das Ende des 4. Jahrhunderts. Sein Schulgenosse Philoxenos von Eretria machte sich einen Namen durch ein Schlachtgemälde, das einen Zusammenstoß zwischen Alexander und Dareios schilderte: der Besteller war Kassandros, seit 318 Herr Athens. Eine persönliche Begegnung der beiden Könige fand allein in der Schlacht bei Issos statt: Philoxenos hat somit bessere Ansprüche als die apokryphe Ägypterin Helena auf das Original des großen Mosaikbildes, das einen Fußboden in der sog. Casa del Fauno in Pompeji (Abb. 880, vgl. Abb. 734) schmückte (Taf. IX). Der entscheidende Moment in der Schlacht von Issos, der unwiderstehliche Andrang Alexanders,

Das Alexandermosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji.



der Fall eines persischen Anführers vor den Augen seines Königs, die unmittelbare Gefahr des ihrer nicht achtenden Großkönigs inmitten der Flucht der lanzenbewaffneten Perser — das alles ist mit packender dramatischer Gewalt geschildert und läßt die Komposition als wahres Muster eines bedeutenden Schlachtgemäldes erscheinen. Zugleich ist das Bild ein treffender Beleg dafür, welche ernste, geschlossene Wirkung mit den alten vier Farben (S. 246), die hier allein verwandt sind, erzielt werden konnte; das nur angedeutete Gedränge der Reitermassen anstatt des sonst üblichen Verzichtes auf Tiefenentwicklung mag vielleicht das „Abkürzungsverfahren" sein, dessen Erfindung Philoxenos zugeschrieben ward. Wie hohes Ansehen diese Komposition alsbald genoß, zeigt ihre Benutzung in dem berühmten „Alexandersarkophag" aus Sidon, ohne Zweifel einem Werk attischen Meißels, von erstaunlichem Reichtum belebter Motive. Die Vorderseite (Abb. 680) schildert mit abgewogener Symmetrie die Schlacht bei Issos (die Gruppe links wie im Mosaik), die Rückseite (Taf. VIII, 2) mit packender Energie eine Löwenjagd, die Nebenseiten noch eine Kampf- und eine Jagdszene. Seinen besonderen Reiz entfaltet das Wunderwerk, das wahrscheinlich für den sidonischen Herrscher Abdalonymos bestimmt war, durch die zum Teil noch erhaltenen Farben, die in ihrer bunten „blühenden" Pracht auf dem weißen Marmorgrunde den stärksten Gegensatz gegen das Mosaik bilden und von einer ganz verschiedenen Farbenempfindung Zeugnis ablegen. Andere Maler der



681. Odysseus und Teiresias (oder Rasender Aias). Lucanische Vase aus Pisticci. Paris.

Alexander — Persischer Prinz — Hephästion? — Parmenion

680. Die Schlacht bei Issos. Von der Vorderseite des Alexandersarkophags aus Sidon. Konstantinopel.



682. Jo und Argos. Wandgemälde vom Palatin. (Vgl. Abb. 886.)



683. Andromeda und Perseus. Wandgemälde aus Pompeji, Casa dei Dioscuri.



684 Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa dei Dioscuri, links unvollständig.

Zeit (Ismenias von Chalkis, Olbiades) sind nur durch Bildnisse bekannt.

Daneben fehlte es doch auch in Athen nicht ganz an Vertretern einer Idealmalerei nach der Weise der älteren Zeit. Der letzte bedeutende Vertreter dieser Richtung war Nikias von Athen, ein Enkelschüler Euphranors (S. 310), der in seiner Jugend Praxiteles bei der Bemalung seiner Statuen zur Seite gestanden und sich die besondere Schätzung des Meisters erworben hatte. Auch unter seinen eigenen Werken waren enkaustische Malereien auf Marmor, Grabdenkmäler und Votivgemälde; die bemalten Grabplatten von Pagasä (S. 351) mögen daran erinnern. Er wußte die Enkaustik durch neue technische Verbesserungen zu vervollkommnen und ihr zu noch plastischerer und wärmerer Wirkung zu verhelfen; dabei aber verlangte er, im Gegensatze zu kleinlichen Richtungen, wie Pausias (S. 304) sie begonnen hatte und wie sie in der Spätzeit beliebt wurden (Blumenmalerei, Stillleben und dergleichen), bedeutende Stoffe. Eine große Anzahl von Bildern verschiedener Art wird genannt. Am höchsten ward seine

Nekyia geschätzt, Odysseus und Teiresias im Hades an der Grube (vgl. das unteritalische Vasenbild Abb. 681). Von zweien seiner ebenfalls sehr berühmten Darstellungen von Heroinen (er hatte deren eine Menge, groß und klein, gemalt) sind uns Kopien erhalten; in den römischen Kaiserpalästen und in Pompeji hat sich seine Io gefunden, von Argos bewacht (Abb. 682, der heranschleichende Hermes und der Mittelpfeiler scheinen ein Zusatz des Kopisten zu sein), und in den Vesuvstädten ist eine verwandte Komposition von Andromedas Befreiung durch Perseus (Abb. 683) sehr beliebt. Auch von einem etwas jüngeren Zeitgenossen, der schon in den Beginn des 3. Jahrhunderts gehört, dem jung gestorbenen und daher nicht zu seinem vollen Ruhme gelangten Athenion aus dem thrakischen Maroneia scheint eine Komposition, Achill in Weiberkleidern unter den Töchtern des Lykomedes, wie er von Odysseus und Diomedes erkannt wird, in mehrfachen Abwandelungen nachzuleben (Abb. 684).

12. Die Zeit des Hellenismus (281—30).

Das Ziel, das Alexander dem neuen Griechentum gesteckt hatte, die ganze antike Welt zu hellenisieren, und zugleich den Geist des Orients auf sich einwirken zu lassen, gab auch der Kunst der nächsten Jahrhunderte die Richtung. Die Haupttätigkeit entfaltete sich im Osten. Griechenland verarmte. Athens Bedeutung lag in seiner großen Vergangenheit. Die Philosophenschulen und die zu Studien und Sport vereinigten Jünglingsgenossenschaften (Epheben) vermochten die Kunst nicht zu fördern. Auch der Peloponnes trat ganz zurück. Sikyon verkaufte seine Bilderschätze an Ptolemäos III. und sammelte den Rest in einer Galerie. In Kleinasien fiel Rhodos als dem reinsten griechischen Freistaat eine tonangebende Rolle zu, und es bewahrte diesen Platz bis zur Römerherrschaft. Ihm zur Seite tritt in gleichem Sinn das im Jahre 281 begründete pergamenische Reich. Von Syrien fehlt alle zusammenhängende Kunde. Seine eigene Stellung bewahrt Ägypten, jedoch spielt es in der Kunst nicht die gleiche Rolle wie in der Literatur, und manches, was als alexandrinisch gilt, ist durchaus nicht auf Alexandrien beschränkt. Das gleiche gilt von den höfischen Einflüssen, die in allen Monarchien mehr oder weniger hervortreten, wenn sie auch für uns am deutlichsten in Alexandrien verfolgbar sind.

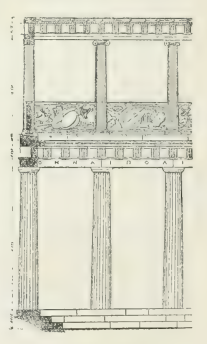
Die Überbleibsel hellenistischer Kunst sind nicht gerade spärlich, aber weit zerstreut und entbehren vielfach des bestimmten Ursprungszeugnisses. Haben auch die Ausgrabungen reichen Stoff geliefert, so fehlt doch noch sehr viel an einem einigermaßen ausreichenden und zusammenhängenden Bilde, namentlich da zwei Mittelpunkte hellenistischer Kultur, Alexandrien und die syrischen Hauptstädte, fast alle Auskunft versagen. Kleinasien und der Osten waren mit zahllosen Städten, die Alexander und seine Nachfolger gegründet hatten, übersät, aber in den dortigen Trümmerstätten ist die Scheidung hellenistischen und römischen Gutes nicht immer leicht; im ganzen überwiegt letzteres. Bei diesem Zustand unserer Denkmälerkenntnis sowie bei fast völligem Versagen der schriftlichen Quellen müssen wir uns einstweilen noch begnügen, die allgemeinen Züge der Periode, in der die hauptsächlichsten Keime zur Weiterentwicklung, nicht der antiken Kunst allein, beschlossen liegen, zu schildern und daneben versuchen, für ein paar Kunststätten eigenartige Züge festzustellen, allerdings auf die Gefahr hin, für besonders charakteristisch zu halten, was uns zufällig noch erkennbar ist.

Baustile und Grundrißformen. Von den drei Baustilen zeigt der dorische alle Zeichen des Altersverfalles. Der alte Kraftmesser, der Echinos des Kapitells, vegetiert in seiner gradlinig leblosen Gestalt (S. 137) fort; auch der gradlinige obere Abschluß der Schlitze an den Triglyphen statt des älteren leicht gerundeten ist charakteristisch. Sehr beliebt ist ein Schutz der



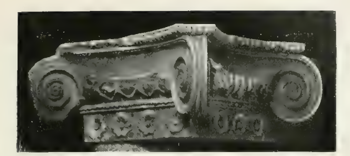
685. Der Zeustempel in Nemea.

Säule, die in ihrem unteren Teile anstatt der leicht verletzlichen Kannelierung eine glatte Oberfläche erhält oder facettiert wird, allerdings zum Schaden der Einheit des Säulenstammes (Abb. 714). Aber wichtiger ist der Wandel der Proportionen. Indem die Säulen ionischer Schlankheit nachstreben und eine Höhe von 13 unteren Halbmessern erreichen, wobei das Kapitell völlig zusammenschrumpft (Abb. 685), wird das Gebälk notwendigerweise so niedrig, daß sich die übliche, ohnehin durch die „Kontraktion" der Eckjoche (oben S. 138) erschwerte Anordnung der Triglyphen und Metopen nicht mehr durchführen läßt: einer der Punkte, an die eine eifrige Opposition kleinasiatischer Architekten (Pytheos, Hermogenes, Arkesios) gegen den Dorismus anknüpfte. Die Triglyphen sinken daher zu bloßen Ziergliedern herab, von denen zwei und mehr über ein Interkolumnium kommen. In dieser Gestalt verbindet sich das dorische Triglyphon sogar häufig mit ionischen Säulen und ionischem Epistyl, wo dann infolge der Weitsäuligkeit und der Niedrigkeit des Frieses die Zahl der Triglyphen noch steigt (Abb. 686). Nachdem die Stilmischung einmal begonnen hat, erhält wohl auch eine dorische Säule ionische Kannelierung, oder ein ganz verkümmertes dorisches Kapitell bekrönt, wie beim Dionysostempel in Pergamon, eine ionische Säule.



686. Zweistöckige Säulenhalle im Athenabezirk zu Pergamon. System. (Bohn.) (Vgl. Abb. 692. 716.)

Der herrschende Stil, namentlich im Osten, ist der ionische. Ihm hat vor allen Hermogenes, der bedeutendste Baumeister dieser Zeit (zu Ende des 3. Jahrhunderts), sein fortan gültiges Gepräge gegeben. Als Basis tritt die attische Form (Abb. 298) an die Stelle der ionischen (Abb. 297), wird aber durch eine untergeschobene viereckige Platte (Plinthe) erhöht, wie schon früher am Tempel und Altar in Priene. Im Kapitell schwindet der elastische Schwung des die Voluten verbindenden Kanals und macht wieder einer minder schwungvollen oder gradlinigen Form (vgl. Abb. 341) Platz. Eine andere Kapitellform, das „Diagonalkapitell", das sich nach allen vier Seiten gleichmäßig entwickelt, tritt im Osten nur vereinzelt auf (Abb. 687), öfter im Westen, besonders regelmäßig in Pompeji (Abb. 688). Die Kapitelle werden, namentlich an der Polsterseite, reicher mit Ranken verziert, z. B. in dem ionischen Tempel zu Pergamon, einem Bau von ungewöhnlicher Vollendung. Ein sehr beliebtes Friesornament bietet in typischer



687. Diagonalkapitell von einer Ante der Vorhalle des Tempelbezirks der Athena in Pergamon.



688. Jonisches Diagonalkapitell. Pompeji.

Form der Torbau des Ptolemäos Philadelphos in Samothrate (Abb. 689); meistens, aber gegen den ursprünglichen Sinn, sind es nicht Stierschädel, sondern Stierköpfe. An den Antenkapitellen bleibt das dreifache Kymation (Abb. 291), da ein einfaches bei den großen Verhältnissen der Gebäude zu plump wirken würde.

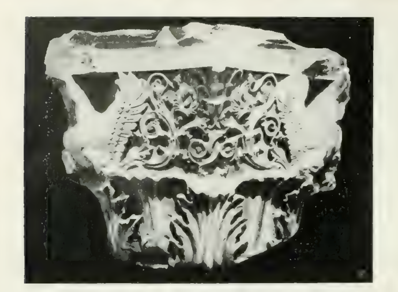


689. Fries vom Torbau Ptolemäos' II. in Samothrake.

Der korinthische Stil hat weniger Verbreitung gefunden, als man denken sollte; über seine Proportionen hatte allerdings Arkesios geschrieben, dessen Asklepieion in Tralles aber in ionischem Stil erbaut war. In Priene, Magnesia, Pergamon findet er sich so wenig, wie beispielsweise in Delphi und Delos, wohl aber am Olympieion



690. Das Olympieion in Athen.

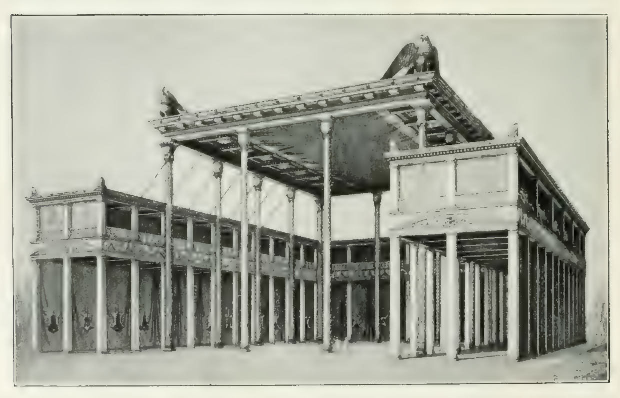


691. Dreiseitiges korinthisches Kapitell. Eleusis.

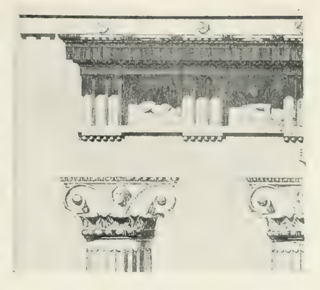


692. Palmsäule aus der Halle des Athenabezirks in Pergamon. (Vgl. Abb. 686. 716.)

in Athen, einem achtsäuligen Dipteros, den Antiochos IV. Epiphanes von Syrien (kurz nach 175) auf der Grundlage des peisistratischen Baues (S. 187) durch M. Cossutius, vielleicht einen griechischen Freigelassenen dieser Familie, aufführen ließ, ohne ihn doch zu vollenden (Abb. 690); eine Anzahl der 17 m hohen Säulen wurde von Sulla für seinen Neubau des Capitolinischen Juppitertempels nach Rom entführt (vgl. S. 361). Auch die Basen der korinthischen Säulen ruhen meistens auf Plinthen. An den Säulenschäften werden in später Zeit manchmal ganz unorganisch Platten angebracht, welche die Weihinschriften dieser einzeln gestifteten Bauglieder tragen. Ob die Stylopinakia, Reliefs am kyzikenischen Tempel der Königin Apollonis (gest. um 160 v. Chr.), in gleicher Weise angebracht waren oder wie sonst (zwischen den



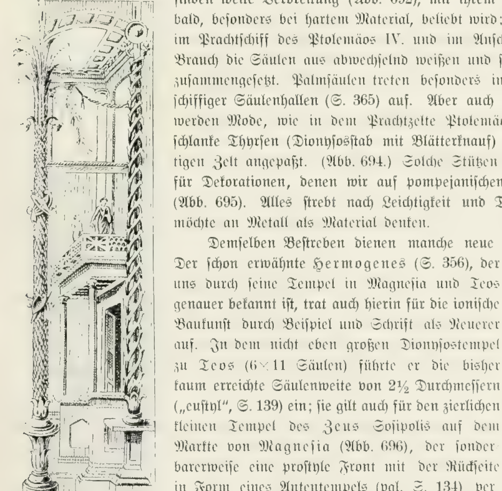
694. Prachtzelt des Ptolemäos, Herstellung Studniczkas.



693. Von einem Tempel in Pästum.
(Koldewey-Puchstein.)

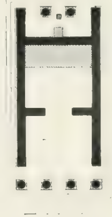
Säulen?), ist unentschieden. Die Kapitelle erlauben mannigfache Bildungen; in die Blätter und Ranken mischt sich auch figürlicher Schmuck, so z. B. an dem reizvollen Kapitell aus Eleusis, mit gehörnten Flügellöwen an den Ecken, das einem Torbau des Appius Claudius Pulcher (um 50 v. Chr.) angehört (Abb. 691). Korinthische Kapitelle von eigentümlicher Form verbinden sich mit dorischem Gebälk und ionischem Zahnschnitt an einem Tempel etwa des 3. Jahrhunderts in Pästum (Abb. 693), ähnlich findet sich diese Mischung in Palästina (sog. Burg des Hyrkanos). Friese mit gerundetem oder geschweiftem Profil treten in dieser Zeit erst selten auf; dagegen finden sich schon Beispiele, daß Säulen vor die Wandfläche gestellt, und das Gebälk demgemäß verkröpft wird.

Neue Säulenformen gesellen sich zu den althergebrachten, namentlich in Ägypten, wo Säulen mit Lotosknospen- und Palmkapitell (Abb. 51ff. 340) wieder aufkommen. Letztere finden weite Verbreitung (Abb. 692), mit ihrem glatten Schafte, der bald, besonders bei hartem Material, beliebt wird; gelegentlich werden im Prachtschiff des Ptolemäos IV. und im Anschluß an ägyptischen Brauch die Säulen aus abwechselnd weißen und schwarzen Trommeln zusammengesetzt. Palmsäulen treten besonders in Mittelreihen zweischiffiger Säulenhallen (S. 365) auf. Aber auch ganz dünne Stützen werden Mode, wie in dem Prachtzelte Ptolemäos' II. Palmen und schlanke Thyrsen (Dionysosstab mit Blätterknauf) aus Holz, dem luftigen Zelt angepaßt. (Abb. 694.) Solche Stützen boten die Vorbilder für Dekorationen, denen wir auf pompejanischen Wänden begegnen (Abb. 695). Alles strebt nach Leichtigkeit und Durchsichtigkeit; man möchte an Metall als Material denken.

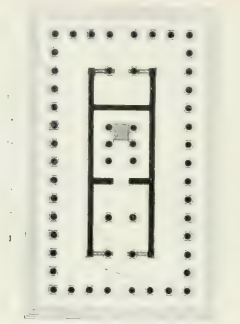


695. Von einer pompejanischen Wand.

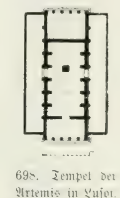
Demselben Bestreben dienen manche neue Grundrißformen. Der schon erwähnte Hermogenes (S. 356), der uns durch seine Tempel in Magnesia und Teos genauer bekannt ist, trat auch hierin für die ionische Baukunst durch Beispiel und Schrift als Neuerer auf. In dem nicht eben großen Dionysostempel zu Teos (6×11 Säulen) führte er die bisher kaum erreichte Säulenweite von 2½ Durchmessern („eustyl", S. 139) ein; sie gilt auch für den zierlichen kleinen Tempel des Zeus Sosipolis auf dem Markte von Magnesia (Abb. 696), der sonderbarerweise eine prostyle Front mit der Rückseite in Form eines Antentempels (vgl. S. 134) verbindet. In seinem Hauptbau, dem großen Tempel der Artemis Leukophryene („vom Weißen



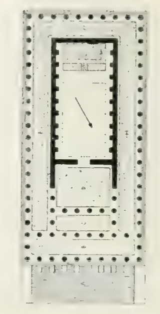
696. Zeustempel in Magnesia.



697. Tempel der Artemis Leukophryene in Magnesia.

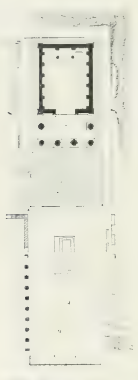


698. Tempel der Artemis in Lusoi.

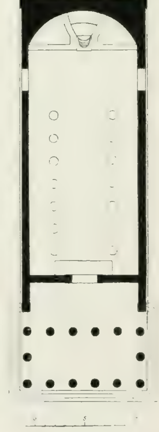


700. Tempel bei Tarsos.

Berge") in Magnesia (Abb. 697, 8×15 Säulen), der in den Jahren 220—206 an Stelle eines älteren Tempels erbaut ward, verschaffte Hermogenes der schon früher nicht ganz unbekannten Form des Pseudodipteros (Abb. 383. 608) erneutes Ansehen. Obschon der weite Umgang mit Holz gedeckt werden mußte, stellte Hermogenes die Säulen um der Spannweite des marmornen Epistyls willen enger ($1^3/_4$ Durchmesser), hob dafür aber das mittelste Interkolumnium der Frontseiten durch größere Weite ($2^3/_4$ Durchmesser) hervor — auch dies nichts ganz Neues, da, abgesehen von Torwegen (Abb. 510), auch an dem alten Tempel zu Samos (S. 163ff.) und dem ephesischen Artemision (S. 315) die Interkolumnien der Frontsäulen von den Ecken gegen die Mitte zu breiter wurden. Ungewöhnlich, obschon auch früher bereits nachweisbar, war an dem Tempel zu Magnesia der damals in Ägypten aufkommende (Abb. 761) Verschluß des Pronaos und des Opisthodoms durch hohe Schranken mit einem Portal in der Mitte statt der üblichen Vergitterung, geschmacklos die Ausstattung des Giebelfeldes mit drei türenartigen Fenstern, von denen die kleineren sicher durch hölzerne Läden verschließbar waren. Alles an Hermogenes' Bauten, auch der Fries des Artemision, bezeugt durch sehr ungleichmäßige und immer weniger sorgfältige Ausführung die Hast der Arbeit, die den Tempel lieber irgendwie fertigstellen, als dem Schicksal des Didymäon (S. 337) verfallen lassen wollte. Trotzdem blieb Hermogenes' An



699. Ionischer Tempel in Pergamon.

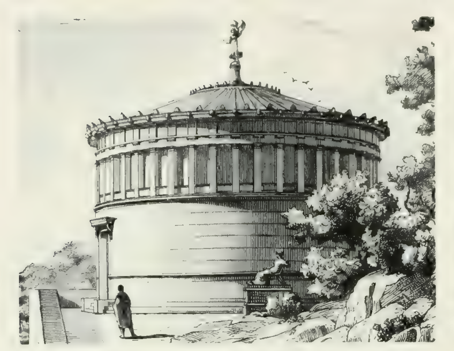


701. Neuer Mysterientempel in Samothrake.

sehen entscheidend, nicht bloß für den Osten, sondern auch für Rom. Ganz besondere Verhältnisse müssen bei dem Grundriß des Tempels der Artemis in dem nordarkadischen Gebirgsorte Lusoi (Abb. 698) mitgewirkt haben: ein Antentempel mit vier Säulen zwischen den Anten vorn und hinten, die Cella ähnlich wie in Bassä (Abb. 547) beiderseits mit kapellenartigen Nischen umgeben, endlich beide Langseiten außen durch geschlossene Räume erweitert, zu denen Zugänge aus der Cella führen.

Namentlich bei kleineren Tempeln kommt auch die alte Form des Megarontempels ohne Opisthodom wieder auf (Abb. 726, Dionysostempel), mehrfach bei Asklepiostempeln, z. B. in Priene (Abb. 643), und in Epidauros (S. 299); in Kos ist die Megaronform nur beim älteren ionischen Tempel verwendet, das jüngere, stattliche Asklepieion ist als dorischer Peripteros (6×11 Säulen, kein Opisthodom) gestaltet. Diesem auf einer hohen Terrasse belegenen Tempel wird die Wirkung durch eine große Treppe auf der Vorderseite gesteigert, ähnlich wie dem ionischen Tempel in Pergamon (Abb. 699), der den Schlußpunkt eines langen Zugangs bildet (vgl. Abb. 726). Eine solche Geschmacksrichtung mußte dazu führen, nun auch den Tempelbau auf ein erhöhtes Podium mit einem auf die Vorderseite beschränkten Treppenzugang zu stellen und so über die Umgebung zu erheben. Man zweifelt, ob diese in Italien und später in der römischen Baukunst besonders üblichen Podiumtempel dort entstanden sind oder auch schon der hellenistischen Baukunst eignen (Tarsos, Abb. 700, kann römisch sein, Pästum, Abb. 693, italisch beeinflußt). Die Beschreibung, welche Lukian von dem Tempel der syrischen Göttin Atargatis in Bambyke (Hierapolis) gibt, läßt ihn uns jedenfalls als ionischen Bau auf einem 2 Klafter hohen Podium erkennen; er ist durch Stratonike die Gattin Seleukos Nikators um 290 v. Chr. erbaut. Auch der große ephesische Tempel (Abb. 604) muß, trotz der eigenartigen **Frontbildung, als Podiumtempel gelten.**

Hypäthrale Anlagen mit ungedecktem Mittelbau, wie das Didymäon (Abb. 645), sind für die spätere hellenistische Zeit nicht überliefert; allerdings wird das athenische Olympieion (Abb. 690) als solche genannt, aber nur solange es unvollendet war. Es ist unglaublich, daß es nach seinem Ausbau durch Hadrian und seiner Ausstattung mit einem goldelfenbeinernen Koloß des Daches entbehrt habe. Eine neue Anordnung der Cella, durch mystischen Kultus bedingt, erscheint im obengenannten Tempel der Atargatis (und später oft in syrischen Bauten) und in dem neuen Mysterientempel auf Samothrake (etwa um 260, Abb. 701). Die Gestaltung des Hauptraumes, ob dreischiffig oder mit Seitenkammern (Abb. 547. 698), steht nicht fest, aber das Querschiff mit den Seitentüren und der erhöhte Chor (Thalamos) um die Opfergrube innerhalb einer flachen Apsis nehmen Hauptzüge der christlichen Basilika vorweg. Vertiefte Nischen als Abschluß eines Saales kehren auch sonst wieder. Es scheint, als ob diese auch schon früher geübte Verbindung gerundeter Formen mit gradlinigen (vgl. Abb. 445, B) von der hellenistischen Baukunst mit Vorliebe aufgenommen worden sei. Auch die im 4. Jahrhundert (vgl. S. 300f.) von neuem beliebt gewordenen Rundbauten sind häufig; hervorzuheben ist der schöne Rundbau Arsinoes in Samothrake (Abb. 702, vor 281 erbaut), ein Bau von mäßiger Größe (17 m Durchmesser), ringsum fest verschlossen, außen und innen in scheinbar zweistöckiger Gliederung, oben vielleicht mit einer Fensterreihe versehen. Nach der Niederlage des pergamenischen Prätendenten Andronikos (133 v. Chr.) oder nach der Abwehr des Mithradates (84) wurde in Ephesos ein Siegesdenkmal errichtet, ein doppelgeschossiger Rundbau über viereckigem Sockel, als Spitze ein Tropäon tragend (Abb. 703), aus gleichem Anlaß vielleicht ein Tholos bei Magnesia a. M. Auch auf dem Nilschiffe Ptolemäos' IV., einem schwimmenden Palaste, hatte Aphrodite einen Rundtempel. Dazu trat im Orient, der von alters her den Keilschnittbogen kannte (Abb. 41. 130. 153), der Gewölbebau. Dieser lag in Alexandrien um so näher, als dort bei dem Holz-



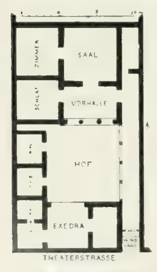
702. Rundbau der Arsinoe auf Samothrake, ergänzt. (Niemann.)



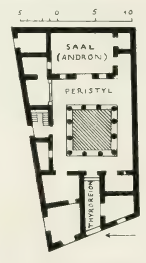
703. Rundbau bei Ephesos. (Niemann.)

mangel auch in den Wohnhäusern gerne Gewölbe verwendet wurden, mit plattem Dach darüber, wie heute in der Umgegend Neapels. Gebäude mit Dächern in Form von Tonnengewölben spielen in ägyptischen Landschaftsbildern eine große Rolle (Abb. 728, vgl. 930). Ob auch schon der eigentliche Kuppelbau geübt ward, worauf die Apsiden mit ihrer halbkugelförmigen Bedeckung schließen lassen, ist nicht sicher nachzuweisen. Der von Deinochares begonnene, etwas fabelhafte Tempel Arsinoes, mit einem Gewölbe aus dem damals neuentdeckten Magnetstein, sollte angeblich die eiserne Statue der Königin schwebend halten, blieb aber unvollendet; ein Saal mit „rautenförmiger" Decke auf dem genannten Nilschiffe Ptolemäos' IV. scheint auf eine ungewöhnlichere Art der Wölbung zu deuten. Gewiß besaß auch Syrien mit seinen Hauptstädten Antiocheia, Seleukeia usw. Gewölbebauten, doch ist nichts Genaueres darüber zu sagen.

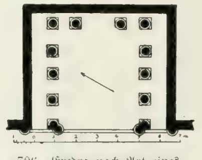
Haus und Halle. Dem griechischen Hause war sein Plan schon von Anfang an vorgezeichnet. Troja (Abb. 217) und Tiryns (Abb. 265) enthalten den Kern der Hausanlagen, wie sie uns ein Jahrtausend später in Priene und Delos entgegentreten. In Priene (Abb. 704) erreichen wir durch einen schmalen Gang den Hof, der in engeren Zusammenhang mit den um



704. Haus in Priene.



705. Haus in Delos.



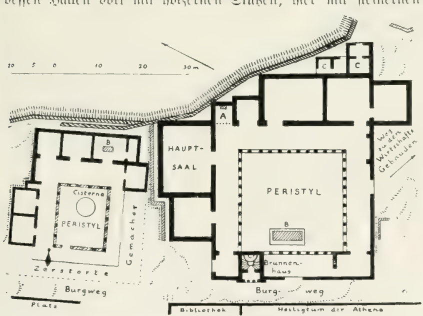
706. Exedra nach Art eines oecus Corinthius. Pompeji, Casa di Meleagro.

gebenden Räumen getreten ist: an ihm liegen in alter Weise Vorhalle (Prostas) und Saal (Oikos, oecus), daneben Schlafzimmer (Thalamoi), kleinere Kammern für Dienerschaft und Hausbedarf, sowie eine nach Norden geöffnete schattige „Exedra". Die jüngere Form des Hauses hat die verschiedenen Säulenstellungen des Hofes zum geschlossenen einheitlichen Peristyl gewandelt (Abb. 705); das „rhodische" Peristyl, dessen eine gegen Süden schauende Halle höher war als die andern (Abb. 707), zeigt die noch unvollkommene Verschmelzung der Vorhalle des Saales mit den andern Hallen. Wenn wir später dann von Wohnungen hören, die zum alten Familienhaus (Frauenwohnung, Gynäkonitis) eine besondere, dem Verkehr mit Gästen dienende Männerabteilung (Andronitis) fügen, so müssen solche, anscheinend mehrere Höfe umfassende Anlagen als besonders reiche Ausnahmen gelten. Säle mit Ausblick ins Grüne hießen „kyzikenisch"; „korinthisch" solche, vor deren Wände Säulen getreten waren, die eine gewölbte Decke trugen (Abb. 706). Alexandrien steuerte seinen „ägyptischen Saal" bei, groß und dreischiffig, dessen überhöhtes Mittelschiff nach Art altägyptischer Hypostyle (Abb. 85) hohes Seitenlicht in den Saal fallen ließ, während sich über den Seitenschiffen ein flacher oberer Umgang hinzog, also eine Anlage, die in riesiger Ausführung auch das Prunkzelt des Ptolemäos (Abb. 694) aufwies.



707. Rhodisches Peristyl, Durchschnitt. Pompeji, Haus der silbernen Hochzeit.

Eine Erweiterung und Steigerung des Wohnhauses führte zum Palast, wie er uns in einfachster Form auf der Burg von Pergamon vorliegt (Abb. 708); ein größerer Palastbau scheint dort später durch das Trajaneum verdrängt worden zu sein (Abb. 726). Ein älterer Bau und ein größerer, etwa aus der Zeit Eumenes' II., gruppieren sich je um ein geräumiges Peristyl, dessen Hallen dort mit hölzernen Stützen, hier mit steinernen Säulen gebildet waren. In dem jüngeren Palaste sind der große Altar im Hofe (B), der stattliche Saal, eine durch Gitter abgeschlossene Kapelle (A) und das gegen den Burgweg gekehrte Brunnenhaus bemerkenswert; ausgedehnte Keller und Wirtschaftsgebäude schließen sich südlich an (Abb. 726). Viel ausgedehnter und prächtiger waren die Königspaläste der größeren Monarchien — in Alexandrien nahm diese Seraïstadt fast ein Drittel der griechischen Stadt ein —, aber



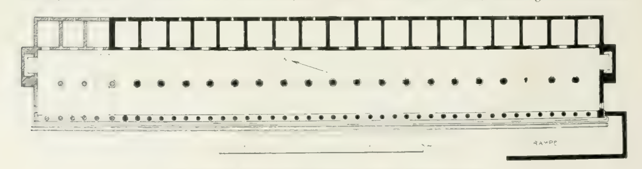
708. Der Königspalast in Pergamon (ergänzte Skizze). A Kapelle. BB Altäre. CC Nebenhaus. (Cisterne später.)



709. Grabstein von Syros.

von Einzelheiten ist weder dort noch sonst etwas nachweislich. Neben die städtischen Paläste treten auch königliche Villen in reizvoller Umgebung (Daphne, S. 335); eine im südlichen Makedonien bei Palatiba (Valla) aufgefundene Villa etwa des 3. Jahrhunderts mag als Ersatz dienen. Parkanlagen nach Art der alten orientalischen „Paradiese" gehören zur kaum entbehrlichen Ausstattung der Großstädte. Sie wurden auch wohl mit seltenen Tieren bevölkert und in zoologische Gärten verwandelt, wie in Alexandrien unter Ptolemäos II. In Ägypten, dem alten Sitze der Blumenzucht und der Ziergärten, ließ sich selbst ein für vorübergehende Zwecke errichtetes Zelt, wie das Prunkzelt Ptolemäos' II. (Abb. 694), **ohne umgebende Gartenanlagen nicht** denken; ja sogar auf dem unter Archimedes' Beirat gebauten Prachtschiffe Hierons II., der später in „Alexandris" umgetauften **„Syrakosia", durfte ein Garten mit Bäumen und mit Laub**gängen nicht fehlen. Der Luxus von Gärten innerhalb der Städte verbreitete sich bis in die alten Kultursitze, wie Athen, wo Epikurs Garten und das von Attalos I. angelegte Lakydeion der Akademie **den Philosophenschulen einen neuen Reiz verliehen.**

Die innere Ausschmückung der Häuser mit Wandmalereien, Bildern, Teppichen steigerte sich in hellenistischer Zeit, namentlich im Palastbau, zu großem Dekorationsluxus. Das vielfach geringe Material — Lehmziegel wurden z. B. auch bei den Palästen in Halikarnaß und Tralles verwandt, gebrannte Ziegel kommen erst im letzten Jahrhundert **v. Chr.** auf — führte zu einer ausgedehnten Verkleidung mit kostbaren Stoffen, die besonders in Alexandrien aufs reichste ausgebildet ward. Zedern, Zypressen und wohlriechendes Thyonholz, Gold und Elfenbein waren beliebt. Platten bunten Marmors, die alte Metallbekleidung, ja sogar Glasplatten wurden herangezogen, um im Verein mit kostbaren Teppichen und Mosaiken eine prachtvolle Dekoration hervorzubringen. Wo echtes Material fehlte, trat bemalter Stuck oder Wandmalerei an die Stelle. In Alexandrien finden wir schon früh die Dreiteilung der Wand, z. B. über einem marmorierten Sockel eine rote Wandfläche und darüber einen blauen Streifen, als ob **man in den freien Himmel blickte. Im ganzen Osten ward, wie in Pompeji (Taf. X, 1), das** mittlere Wandstück gern mit nachgeahmten bunten Quadern in Stuckrelief verkleidet. Die Wände wurden durch Pilaster (Abb. 645) oder vortretende Säulen (Abb. 706) gegliedert, die Wandflächen dazwischen durch eckige oder gerundete Nischen mit Statuen belebt, beides überaus fruchtbare Dekorationsmotive. Zuletzt begann die Wandmalerei sich schon in phantastischen Architekturspielen zu ergehen, für die Apaturios von Alabanda (leider kennen wir seine Zeit nicht genauer) ein Beispiel in Tralles lieferte. Für die äußere Gestaltung der Gebäude



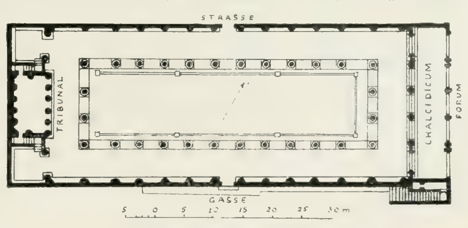
710. Stoa König Attalos' II. in Athen. Mylonas.



711. Zweischiffige Halle in Thera.
(Die leeren Pfeiler sind späterer Zusatz.)

ist ein Fassadensystem bemerkenswert, dessen früheste Spuren sich auf Grabsteinen von Delos (Rheneia) und Syros etwa um 100 v. Chr. finden (Abb. 709): der Rundbogen wird als eigentlicher Träger der Konstruktion für Fenster und Türen verwendet, dazwischen aber werden die Mauern äußerlich durch Halbsäulen, Pilaster und horizontales Gebälk gegliedert, eine später in Rom mit Vorliebe aufgenommene Verbindung zweier grundverschiedener Bausysteme (Abb. 882).

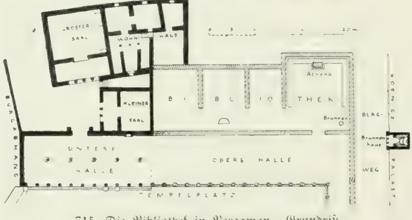
Einer der hervorstechendsten Züge in dem Bilde hellenistischer Städte ist die Menge der Säulenhallen, welche die Plätze und Tempelhöfe (Abb. 643) ebenso wie den Hof des Hauses oder Palastes (Abb. 705. 708) zu umsäumen pflegten und Schutz gegen Sonne und Regen boten. Auch finden sich bereits die Anfänge der Übertragung dieser Hallen auf Straßen, nach Art mittelalterlicher „Laubenstraßen", z. B. in dem „Dromos" (Corso) in Athen: eine später allgemein verbreitete Sitte. Ursprünglich waren die Hallen einstöckig, aber schon im Beginn des 3. Jahrhunderts erfand Sostratos von Knidos, der Erbauer des Pharos von Alexandrien (S. 335), „schwebende", d. h. zweistöckige Hallen, die, der Mehrstöckigkeit der Häuser entsprechend, sich bald großer Beliebtheit erfreuten (Abb. 686); schmückten sie doch sogar das Nilschiff Ptolemäos' IV. In Pergamon bildete ein stattlicher zweistöckiger Torbau den Eingang zum Bezirk der Athena, der selbst von zweistöckigen Hallen umgeben war (Abb. 686). Gewöhnlich ist in jüngerer Zeit das untere Stockwerk dorischen, das obere ionischen Stils; selten sind beide Stockwerke dorisch; eine in Delos im 2. Jahrhundert wie es scheint besonders beliebte Form verwendet im Obergeschoß viereckige Pfeiler („attische Säulen") und gewinnt dadurch mehr Bewegungsfreiheit in Bezug auf die Abmessungen; vgl. oben S. 338. Das Höhenverhältnis der beiden Stockwerke scheint nach dem goldenen Schnitt bestimmt gewesen zu sein. Eine andere Erweiterung der Hallen bestand darin, daß sie mehrschiffig angelegt wurden, meistens zweischiffig, selten dreischiffig; die Vorhallen der persischen Königssäle (Abb. 208) waren darin vorangegangen. Einstöckig oder zweistöckig, öffneten sie sich in der Regel gegen die eine Langseite. In den pergamenischen Beispielen (Abb. 686. 710, vgl. Abb. 643) entspricht den dichten dorischen Frontsäulen eine halb so dichte innere Reihe von schlanken Palmsäulen (Abb. 692), während das obere ionische Stockwerk der inneren Säulenreihe entbehrt (Abb. 715); unten wurden im Hintergrunde oft Läden angebracht, wie sie der Marktverkehr erforderte (Abb. 643. 710). Bisweilen wurden diese Hallen auch vorn durch eine Wand mit Türen und Fenstern geschlossen (Abb. 711). Diese Form (später einmal auch Basilika benannt) leitet über zu dem geschlossenen Hallenbau der **Basilika**, die für uns zuerst in der Basilika von Pompeji, einem Bau aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, auftritt (Abb. 712f.). Eine niedrige Vorhalle (Chalcidicum), der Vorhalle christlicher Basiliken vergleichbar, führt hier von der einen



712. Basilika in Pompeji. Grundriß.

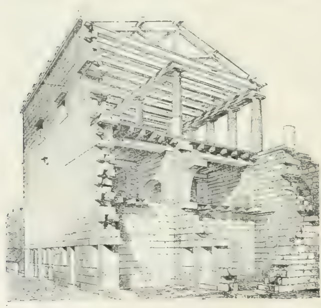


713. Basilika in Pompeji.
Querschnitt, Eingangswand von innen gesehen. (Mau.



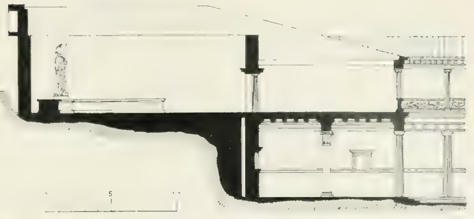
715. Die Bibliothek in Pergamon. Grundriß.
Erdgeschoß schwarz, Oberstock schraffiert. (Bohn.

Schmalseite durch weite Türen in einen großen Saal, dessen Mittelraum rings von hohen Säulen umgeben und von einem Umgang umzogen war. Fenster in der zweistöckig gegliederten Außenwand sorgten für ausreichendes Licht; im Hintergrunde wurden erst später ein erhöhtes Tribunal und zwei niedrigere Nebenräume, die der Rechtspflege und der Verkehrspolizei dienten, hinzugefügt. Der Name Basilika (Königshalle) könnte von den östlichen Königen als Stiftern solcher Hallen entnommen sein, wenn er nicht ganz allgemein die „Prunkhalle" bezeichnen soll. Die Form ist dem „ägyptischen Saale" (Abb. 85. 694) verwandt und weist nach Alexandrien; auch die nach Chalkis benannte Vorhalle bezeugt griechischen Ursprung. Eine etwa gleichzeitige abweichende Lösung hat die Aufgabe in einem in Delos ausgegrabenen großen Hallenbau gefunden: hier ist ein hoher sechsschiffiger Mittelraum mit basilikaler Beleuchtung ausgestattet und öffnet sich an der einen Langseite in einer Säulenstellung.



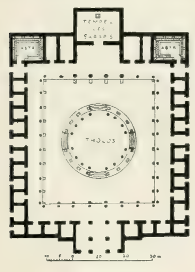
714. Dreistöckiger Hallenbau in Ägä. (Bohn.

Eine besondere Verwendung fand die ein- oder zweischiffige Halle in kleinasiatischen Bergstädten. Hier ward gern ein steiler Abhang mit einem *mehrstöckigen* Gebäude verkleidet, dessen untere Stockwerke als Keller oder Magazine dienten, während zuoberst eine tiefe Säulenhalle sich gegen die Fläche des Berges öffnete (Abb. 714. 726). Pergamon bietet noch eine andere geistvolle Benutzung ansteigenden Geländes. Nördlich vom Tempelhof Athenas steigt der Felsen so rasch an, daß die Räume der berühmten *Bibliothek* (die Spuren der Büchergestelle für mehr als 100000 Bände sind noch sichtbar) in gleicher Höhe auf das obere Stock-

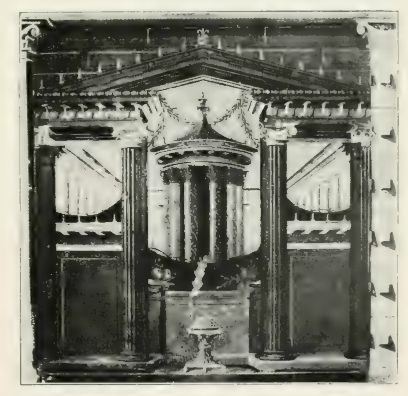

716. Die Bibliothek in Pergamon. Querschnitt. (Bohn.) (Vgl. Abb. 686. 692.

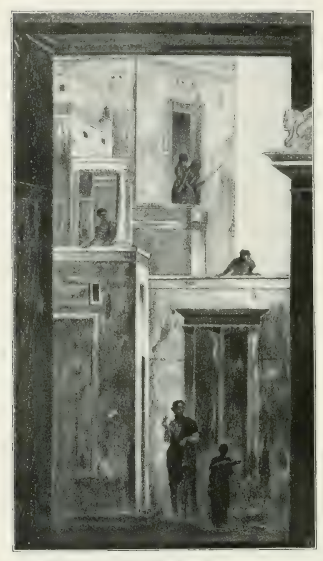
wert der zweischiffigen Halle führen, welches ein tiefer, nach Süden offener Raum einnahm (Abb. 716, vgl. Abb. 692). Indem man somit die Säle — im Hauptsaale stand eine Kopie der Parthenos, Statuen des Homer und andrer Schriftsteller waren sonst zum Schmuck aufgestellt — ganz für die Bücher frei ließ, bot die geräumige, zugleich warme und schattige Halle einen ausgezeichneten Arbeitsplatz. Die Anordnung war so praktisch, daß sie für das Altertum als typisch gelten kann, ja sogar ein Nachleben bis in die mittelalterlichen Klosterbibliotheken an den Kreuzgängen geführt hat.

Markt und Stadt. Die ganz ungeregelten Marktanlagen älterer Städte hatten längst unter ionischem Einfluß einer regelmäßigen Gestalt Platz gemacht; der Markt war mit Staatsgebäuden, Tempeln und Hallen umgeben, bisweilen sogar ohne alle offenen Straßenzugänge. In Pergamon (Abb. 726) verdankte der so eingefaßte Markt seine unregelmäßige Gestalt dem schwierigen Gelände; ebenso in Assos. Einen wahren Normalmarkt haben die Ausgrabungen von Priene uns kennen gelehrt (Abb. 643). Der viereckige Platz, mit einem Altar, Weihgeschenken und Ruhesitzen ausgestattet, ist an drei Seiten von Hallen und Läden eingeschlossen. Im Norden, jenseits der Hauptstraße, beherrscht ihn die später, um 150 v. Chr. als Stiftung des Orophernes an Stelle einer älteren hinzugefügte, höher gelegene zweischiffige „Heilige Halle" mit dem theaterförmigen Buleuterion C und dem Prytaneion D; davor eine Wandelbahn mit Ruhe



717. Das Macellum (sog. Sarapistempel) in Puteoli.


718. Ansicht einer Tholos (Rundtempel in einem Säulenhof). Wandgemälde aus Boscoreale. (Vgl. Abb. 893.)

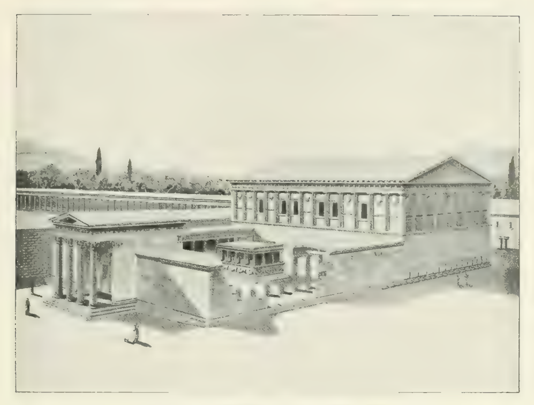


719. Straßenbild. Wandgemälde aus dem Hause der Livia auf dem Palatin. (Vgl. Abb. 886.)

sitzen an den Enden. Die Halle mit ihren Zimmern diente für die Tätigkeit der Beamten, gelegentlich auch zu Festmählern. Neben der Heiligen Halle führt eine Treppe zu den Propyläen des Athenatempels (Abb. 644) empor; an den Markt stößt mit seiner Rückseite das Asklepiosheiligtum. Ein anderes, etwas einfacheres Marktbild bietet die Agora von Magnesia. Um den kleinen Tempel des Zeus Sosipolis (Abb. 695) dehnt sich dort in großem Rechteck die Agora, von einer zweischiffigen Halle umgeben, deren innere Säulen ionisch sind. Ein ionischer Torbau führte aus der Nordhalle in den schräg anstoßenden Tempelhof des Artemision. Die ganze Doppelanlage ist aus einem Guß, ohne Zweifel von Hermogenes (S. 356f.) durchgeführt.

Außer dem Staatsmarkt gab es dann noch Fisch- und Gemüsemärkte (Makella, macella) u. dgl., ebenfalls von Hallen und Läden umgeben, oft mit einer runden Tholos in der Mitte und einem Heiligtum im Hintergrunde (Abb. 717, vgl. Abb. 718 und 780). Einen vermutlich nicht seltenen Schmuck des Marktes zeigt das achteckige sog. Horologion (Wasseruhr), das der Makedonier Andronikos von Kyrros im 2. oder 1. Jahrhundert den Athenern stiftete; dieser als „Turm der Winde“ bekannte Bau war allerdings ein besonderes reich ausgestattetes Exemplar. Seine plumpen Reliefs stellen die acht Winde dar.

Die Straßen der hellenistischen Städte, vielfach von Läden in den Erdgeschossen der Häuser eingefaßt, waren wenigstens teilweise gepflastert und mit Abzugsrinnen versehen, wie denn eine geordnete Wasserversorgung zu den Haupterfordernissen einer antiken Stadt gehörte. Durch unterirdische Druckleitungen wurde das Wasser auf die Burg von Pergamon wie zu anderen hochgelegenen Orten gehoben. In Pompeji hatte jedes Haus seine Wasserleitung und meistens im Atrium eine unterirdische Zisterne. Brunnen waren an Toren, Straßen, Kreuzwegen und Plätzen reichlich verteilt. Ein weiterer Schmuck der Städte waren die Tore und Bögen, die die Straßen überspannten. Schon 318 ward am Markte zu Athen eine Ehrenpforte mit einem Tropäon darauf errichtet. In Asien waren Tetrapyla oder Tetrakionia, nach Art eines Janusbogens angelegt, an Straßenkreuzungen häufig; zwei durch das Gebälk zusammengehaltene Säulen auf entsprechend hohem Unterbau waren als Träger statuarischer Gruppen beliebt. Alle diese Denkmäler waren wohl die Vorbilder der römischen Straßen- und Ehrenbögen mit ihren Statuen oder Gruppen. Ein reizvolles Straßenbild, von dem nicht feststeht, ob es eine hellenistische oder eine römische Straße wiedergibt, bietet ein Wandgemälde aus dem palatinischen Hause der Livia (Abb. 719); es zeigt, wie die Mehrstöckigkeit der Häuser

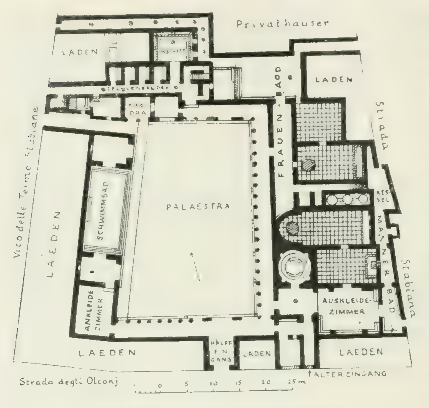


720. Buleuterion von Milet, wiederhergestellt. (Knackfuß.)

(in Pompeji seit dem 2. Jahrhundert üblich) den Gesamteindruck bestimmte. Im Osten wuchsen die Häuser oft zu „Türmen" in die Höhe. Erker und Balkons belebten, neben Fenstern in den oberen Stockwerken, das Bild (vgl. Abb. 884).

Unter den öffentlichen Gebäuden standen neben den Hallen (S. 365) die Versammlungsgebäude obenan, namentlich die Rathäuser, Buleuterien (vgl. Abb. 445, B. 643, C). Ein besonders belehrendes Beispiel bietet Milet (Abb. 720); der Bau ist Antiochos IV. geweiht und dadurch auf 175—164 datiert (vgl. S. 358). Eine Eingangshalle korinthischen Stils führte zu einem Hofe, der an drei Seiten von einer dorischen Säulenhalle umgeben war (ein großes, reich geschmücktes Ehrengrab ist erst ein späterer Zusatz); die Rückseite nahm das zweistöckig gegliederte Rathaus ein, das wie in Priene (Abb. 643, C) im Inneren theaterförmig angelegt war.

Dem Verkehr der Bürger dienten weiterhin in erster Linie die Gymnasien und Paläſtren, für die Übungen der Erwachsenen bestimmt. Bald waren es bloße Plätze, von Säulenhallen, Kammern und Exedren umgeben (Abb. 445, PA), bald reich gegliederte Prachtgebäude, mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet. In Athen entstanden um diese Zeit das Gymnasion Ptolemäos' II. und das Diogeneion. Mit den Gymnasien waren vielfach die Bäder verbunden, über die wir allerdings aus hellenistischer Zeit nur schwache Kunde haben. Es scheint, daß ihre Anlage noch sehr einfach war, wenn auch die Einrichtung kalter und warmer Bäder längst feststand. Ein belehrendes Beispiel der griechischen Verbindung von Paläſtra und Bad bietet das unserer Periode angehörige älteste der pompejanischen Bäder (Abb. 721): zu der mit Hallen umgebenen Paläſtra mit ihrem Schwimmbade gesellen sich altmodische italische Zellenbäder und zwei viel reicher eingerichtete Abteilungen für Männer und Frauen (je Kaltbad, warmes Luftbad, heißes Bad), aus gemeinsamen Kesseln gespeist. Die Anlage im ganzen stammt aus dem 2. Jahrhundert; die für den Durchzug heißer Luft hohl gelegten Böden und zum Teil mit Tonröhren versehenen Wände sind dagegen, ebenso wie manche andere Verfeinerung, erst eine



721. Die sog. Stabianer Bäder in Pompeji.

Zutat römischer Zeit. Unentbehrlich war der hellenistischen Stadt ein Theater. Die Hauptsache blieb, wie zu den Zeiten der ersten festen Theater (S. 300), das große Halbrund mit Stufensitzen, das am liebsten einer Ausbuchtung des Bodens abgewonnen und durch Flügelbauten erweitert ward (Abb. 573); doch finden sich anscheinend auch schon Hochbauten mit Benutzung der Wölbung. Seit die Orchestra nicht mehr, wie im 5. Jahrhundert, Chor und Schauspieler zu gemeinsamem Spiele vereinigte, stellte auch das Bühnengebäude erhöhte bauliche Ansprüche; aus einfacheren Formen entwickelten sich allmählich jene mehrstöckigen säulenreichen Hintergründe, deren Abbilder wir ebenso auf pompejanischen Wänden wiederfinden, wie ihre Vorgänger schon auf den Wandschmuck eingewirkt hatten.

Unter den Gräbern dürfen wir nach dem Vorgang des Maussoleums und der Scheiterhaufen Dionysios' I. und Hephästions (S. 331. 336) zweifellos auch luxuriöse Bauten voraussetzen; für Athen vgl. S. 351. Doch ist nur geringe Kunde auf uns gekommen. Ein ansehnlicher zweistöckiger Bau mit dorischen Halbsäulen im Oberstock ist das sog. Grab Therons bei Girgenti. Sehr beliebt waren in den Felsen gehauene Gräber mit einer oder mehreren Kammern, oft in dorischem Stil und in einfachen Farben dekoriert. Der Sarkophag nahm in diesen Anlagen öfter die Form eines Ruhebettes an, unter dem wohl auch ein Hund Wache hält. Jedoch war die Gräbersitte in den einzelnen Landschaften sehr verschieden. Das südliche Kleinasien z. B. bewahrte die Vorliebe für offenliegende Felsfassaden (S. 75f.). In Ägypten und seinen Nachbarländern trat neben das Kammergrab mit dem Bette schon früh das Nischengrab, wo die ganzen Wände nach Art römischer Columbarien in ein Fachwerk mit verschließbaren Nischen verwandelt wurden, um darin die Leichen beizusetzen, oder die Aschenkrüge zu bergen. Anderswo blieben Sarkophage üblich, daneben natürlich Holzsärge, die namentlich in Ägypten und dem südlichen Rußland mit Malereien, eingelegten Zieraten, Reliefs oder Statuetten geschmückt sich erhalten haben, in Phönizien steinerne Nachahmungen hölzerner Totenladen mit ihrem Kranzschmuck, in Italien Tonreliefs als Umkleidung des Grabes. Ohne Zweifel waren auch Marmorsarkophage, wie die in Sidon gefundenen (S. 294. 326), noch weiter im Gebrauch; unter freiem Himmel stehende Marmorsärge in Hausform lassen sich für unsere Zeit noch nicht sicher nachweisen.

Der Sinn für reichere und individuellere Gestaltung, wie er der hellenistischen Zeit eigen ist, zeigt sich selbst bei bloßen Stadt- und Stützmauern. Während früher die Mauer möglichst fugenlos als eine einheitliche Fläche erscheinen sollte, gewinnen seit dem 4. Jahrhundert (analog der Wandgliederung, S. 364f.) die einzelnen Steine ihre Sonderbedeutung. Bald



722. Stützmauer von der Altarterrasse in Pergamon.

genügt diesem Zwecke Randbeschlag der glatten Quadern oder eine Abschrägung der Kanten bei „gefegter" Oberfläche (Abb. 722); bald werden die Blöcke sorgfältig als „Polsterquadern" gerundet, mit abgeschrägten Stoßfugen (Abb. 723); bald bleiben innerhalb eines geglätteten Randbeschlages „Spiegel" stehen (Abb. 724); bald gibt man den Blöcken künstlich ein möglichst rauhes Äußeres (Rustika, Abb. 644). Öfter wechseln regelmäßig höhere und schmalere Lagen; Mauerecken werden gern durch senkrechte Falze hervorgehoben (Abb. 644. 723). Wohlerhaltene Stadtmauern, mit ihren vorspringenden Türmen, wie Lysimachos' Mauer in Ephesos, machen noch heute den beabsichtigten großartigen Eindruck. Bei Toren und Brücken (Abb. 724) tritt Wölbung ein, die bereits seit dem 5. Jahrhundert in der westlichen Landschaft Nordgriechenlands, in Akarnanien, für Tore üblich war (Abb. 725, vgl. Abb. 560).

Unter den Gesamtanlagen dieser Zeit mögen ein paar hervorgehoben werden. Die Gruppe der Mysterienheiligtümer in Samothrake, auf sehr bewegtem, durch tief eingerissene Flußbetten durchfurchtem Boden errichtet, verdankt ihre Ausbildung wesentlich den ersten Ptolemäern. Zu dem älteren Tempel aus Skopas' Zeit (S. 311) trat vor 281 Arsinoes Rundbau (Abb. 702), dann das ionische Torgebäude Ptolemäos' II. über einem Flußbette (vgl. Abb. 689. 724) und der neue Marmortempel (Abb. 701); Hallen und andere Gebäude umgaben die unregelmäßige Gruppe, und am Schluß öffnete sich der Blick auf die kolossale Nike (Abb. 670). Die ganze Anlage zeugt von geschickter Benutzung der



723. Mauer und Turm in Jasos. (Le Bas.)



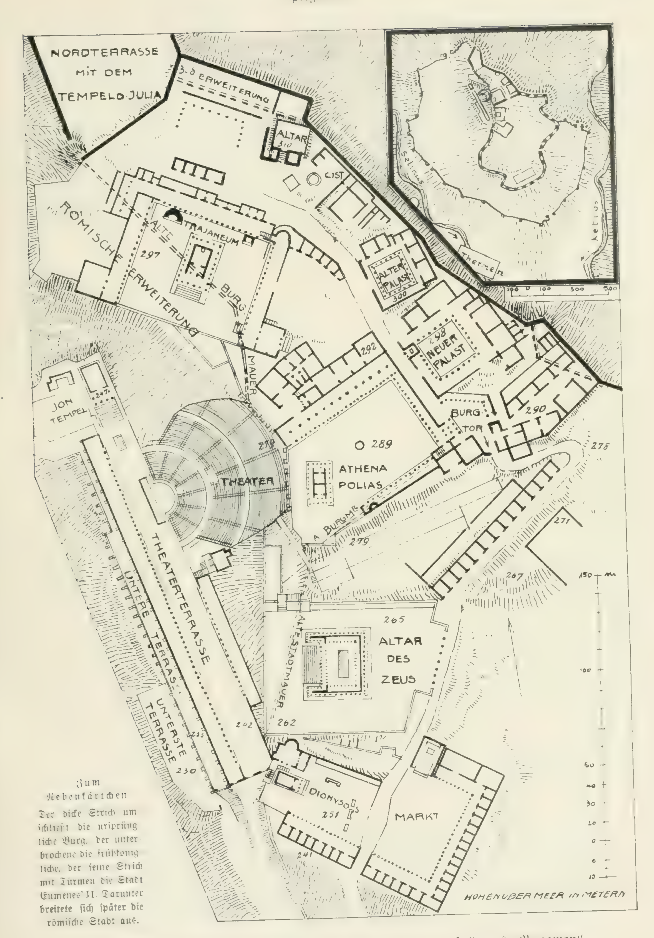
724. Flußdurchlaß unter dem Torbau in Samothrake.

schwierigen Bodengestalt und von gutem Sinn für architektonische Gesamtwirkung. Noch höhere Aufgaben stellte die Anlage ganzer Städte (S. 335 f.). Ein anschauliches Bild einer hellenisierten Stadt, wenn auch auf italischer Grundlage, gewährt noch heutzutage **Pompeji**, namentlich in der Theatergegend, wo die öffentlichen Gebäude hellenistischen Bedürfnisses sich häufen. Bürgerstädten wie Pompeji und Priene (Abb. 643) steht die Residenzstadt **Pergamon** gegenüber (Abb. 726). Der zwischen zwei Flüssen ziemlich steil bis zu 310 m ansteigende Berg trug auf seiner Kuppe eine alte Feste, die zuerst im 3. Jahrhundert erweitert, endlich von Eumenes II. (197—159) bergabwärts mit einem bedeutend größeren Mauerkreis umgeben und so erst zur Großstadt gemacht wurde (s. Abb. 726, Nebenkärtchen). Oben führte der Weg über den hallenumgebenen Markt mit dem Dionysostempel an der Altarterrasse Eumenes' II. und einer Ladenreihe empor zum ursprünglichen Burgtor; links davon lag der alte Tempel der Stadtgöttin Athena mit seinem Hallenhof und der Bibliothek (Abb. 716), rechts und einst auch links die Palastgebäude (Abb. 708). Ihre Hauptansicht aber wandte die Burg dem Selinustale zu, wo in einer natürlichen Einbuchtung des Felsens das steile Theater über der langen mehrstöckigen Theaterterrasse mit dem schönen ionischen Tempel (Abb. 699) thronte. Vom gegenüberliegenden Ufer des Selinus gewährte die in Terrassen aufsteigende Hochburg ein großartiges Bild (Abb. 727). Hier spielt wiederum ein Geschmack mit, der die Einzelheiten einem künstlerischen Gesamteindruck unterordnet.



725. Tor in Paläros (Kechropula), Akarnanien.

Die griechische Architektur der hellenistischen Periode hat eine große



726. Die Oberstadt von Pergamon. Planskizze, zusammengestellt aus „Pergamon“.

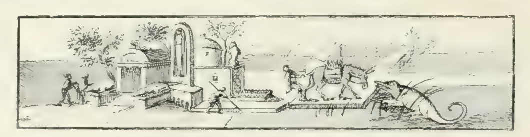


Theater. Hallen und Tempel der Athena. Hallen. Altar des Zeus. Dionysostempel

727. Ansicht eines Teiles der Burg von Pergamon in Wiederherstellung. (Bohn.)

geschichtliche Bedeutung. Wurden auch die einfachen klassischen Typen durch sie gelockert oder verdrängt, so hat sie doch durch Vermehrung der Bauaufgaben, durch Erweiterung der konstruktiven Hülfsmittel, durch Steigerung der dekorativen Pracht die griechischen Bauformen erst fähig gemacht, auf einem weiteren Schauplatz und in einem späteren Weltalter zu herrschen. Die römische Architektur holte sich zu gutem Teil hier ihre Muster und Anregungen.

Malerei. Über die Malerei der hellenistischen Zeit besitzen wir nur spärliche und unzusammenhängende Nachrichten. Sie lassen erkennen, daß die in der Alexanderzeit gepflegten Gattungen weiter betrieben wurden. Wir hören von Schlachtenbildern aus der Zeitgeschichte: Kämpfe des Antigonos Gonatas gegen die Barbaren, vor allem wohl sein großer Galatersieg bei Lysimacheia, waren in Bildern dargestellt, von deren Weihung in Athen wir hören, auch in Pergamon wurden die Kämpfe gegen die Galater verherrlicht; in Sikyon schilderte Timanthes in einem schwungvollen Bilde einen Erfolg Arats bei Pellene (241), und Nealkes malte kämpfende Schiffe der Ägypter und Perser auf dem Nil, wobei er den Fluß durch ein Krokodil, das einem trinkenden Esel auflauert, charakterisierte (vgl. Abb. 728), also einen genreartigen Zug einmischte, der zu miniaturhafter Malerei gut stimmt, wie sie für ihn erschlossen werden darf. Das dargestellte Ereignis allerdings kann kaum nach Artaxerxes Ochos, um 350, angesetzt werden; ein zeitgeschichtliches Bild war es also nicht. Die Genremalerei (Kleinmalerei, Rhopographie), für die Antiphilos (S. 339) den Ton angeschlagen hatte, ward eifrig gepflegt; Maler wie Simos und Graphikos (nach anderer Lesung gewöhnlich Peiräikos genannt) setzten noch später seine Art fort. Auch sie liebten, das Handwerk in seinem Betriebe zu schildern, Walker, Barbiere, Schuster beim Geschäft oder bei Festfeiern darzustellen, daher Graphikos sich die Bezeichnung als „Schmutzmaler" (Rhyparográphos) zuzog; vielleicht traten schon damals gelegentlich Eroten an die Stelle der wirklichen Handwerker und hoben die Szene in eine idealere Höhe (Abb. 729). Antiphilos' Beleuchtungseffekte fanden in Philiskos' Maler-



728. Esel und Krokodil. Herculanisches Genrebildchen.



729. Eroten als Goldschmiede. Pompejanische Wandmalerei aus der Casa dei Vetti.

werkstatt mit ähnlicher Staffage Nachahmung. Die Vorliebe für die Bühne in dieser Zeit der „dionysischen Künstlergilden“ spricht sich in Kalates' kleinen Komödienszenen aus, denen sich erhaltene Mosaiken des Samiers Dioskurides an die Seite stellen. Auch das Stilleben ward gepflegt (vgl. Abb. 730): Graphikos' derartige Bilderchen wurden mit hohen Preisen bezahlt. Daneben aber ward die mythologische Malerei eifrig betrieben, zum Teil mit Vorliebe für tragische Stoffe, wie bei Theon (S. 340). Alle überstrahlte an Ruhm der jüngste dieser Maler, Timomachos von Byzanz (erste Hälfte des 1. Jahrhunderts); seine von Cäsar erworbenen und im Venustempel aufgestellten Bilder machten allgemeinen Eindruck. Es waren ein rasender, über der gemordeten Herde finster brütender Aias nach Sophokles und die noch berühmtere euripideische Medeia im Seelenkampfe zwischen Mutterliebe und rachedürstiger Eifersucht (Abb. 731); ihr zur Seite waren die Kinder in harmlosem Spiele dargestellt. Auch Orestes und Iphigenie bei den Tauriern, wiederum ein euripideischer Stoff (Abb. 732), und eine besonders bewunderte Medusa werden genannt.

Die Medeia, wahrscheinlich auch das Iphigenienbild, sind in Kopien oder Bearbeitungen in Pompeji und Herculaneum erhalten. Überhaupt befinden sich unter den dortigen Wandgemälden viele, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit teils auf Bilder des 4. Jahrhunderts, teils auf hellenistische Gemälde zurückführen lassen, nur daß sie meistens eine römische Überarbeitung erfahren haben und sich daher nicht mehr unmittelbar für die zu Grunde liegenden Originale verwerten lassen. Tragische, pathetische epische Szenen sind in ihnen häufig, daneben auch idyllische, wie der verliebte Kyklop; man wird lebhaft an die alexandrinische Poesie erinnert. Manche deutlich erkennbare Tafelgemälde (Taf. XI) weisen eine reliefartige Komposition mit nebeneinander gestellten Figuren ohne Hintergrund oder mit einfachem nahen Hintergrund auf. Ob man deshalb allen hellenistischen Gemälden einen reicheren Hintergrund absprechen darf, erscheint fraglich. Manche Genrebilder, wie die Beleuchtungsszenen, verlangten eine Darstellung des Raumes; in dem Bilde einer marmornen Grabplatte aus Pagasä (S. 351) sehen wir eine verstorbene Wöchnerin innerhalb eines ziemlich ausführlich geschilderten Zimmers. Es ist danach



730. Stilleben. Wandmalerei aus Herculaneum.



731. Medeia. Aus einem herculanischen Wandgemälde.



732. Orestes und Pylades vor Thoas, Iphigenie erscheint mit dem Bilde der Artemis. Wandgemälde aus Pompeji, Casa del citarista.

nicht sehr wahrscheinlich, daß die hellenistische Malerei, wie man angenommen hat, auf die Schilderung landschaftlicher Hintergründe ganz verzichtet habe, zumal da auch die Reliefs landschaftliche Züge verwerten; allerdings scheint es, als ob die räumliche Vertiefung und die entsprechende Anordnung der Figuren hintereinander nur beschränkt gewesen sei. Somit ist Vorsicht geboten gegenüber der längere Zeit geltenden Anschauung, die die pompejanische Malerei fast ganz auf hellenistische Vorbilder zurückführen wollte. In der Farbengebung hat die hellenistische Malerei ohne Zweifel die lebhafteren, glänzenderen Farben, wie sie durch die Enkaustik eingeführt waren, angewandt.

Im Laufe des 2. Jahrhunderts erlischt die klassische Malerei an den Hauptstätten ihres bisherigen Betriebes; Timomachos (S. 375) erscheint als Ausnahme. Ein charakteristisches Zeichen ist die Bewertung der älteren Werke („Chrestographia") und das Aufkommen von Gemäldegallerien im modernen Sinne. Bildersammlungen waren zuerst im Zusammenhange mit Heiligtümern aus Votivgemälden entstanden. So hatte sich z. B. der Nordflügel der athenischen Propyläen zu einer kostbaren Gemäldesammlung gestaltet, und das altehrwürdige Heräon in Samos verwandelte sich in eine Pinakothek, wie sein olympisches Schwesterheiligtum in ein Museum altertümlicher und jüngerer Skulpturen. In Sikyon wurden die Werke der sikyonischen Malerei in einer schon um 300 erbauten Gemäldehalle vereinigt und demnächst von Kunstgelehrten studiert. Eine Anzahl sikyonischer Gemälde erwarb durch Arats Vermittelung Ptolemäos III. für Alexandrien. Denn auch in den hellenistischen Residenzen bildeten sich Gallerien, besonders in Pergamon, wo die kunstgeschichtlichen Studien blühten. Vermutlich bestimmten hier bei den Gemälden so gut wie bei den Skulpturen kunstgeschichtliche Gesichtspunkte die Auswahl; selbst altertümlichen Malereien schenkte man Aufmerksamkeit. So be-

reitete auch in dieser Beziehung die hellenistische Periode die römische vor, wo eine starke Neigung zu Gemäldegallerien herrschte.

Dekoration und Mosaik. Über die Dekoration der Wände, von der schon oben die Rede war (S. 364f.), fehlt es an sicheren Anhaltspunkten. Wenn Chrysippos (3. Jahrh.) meinte, bald würde man auch die Abtritte bemalen, so deutet dies nur auf immer zunehmende Farbigkeit der Wände hin; damit stimmt die beliebte Verwendung buntgewirkter, vielfach figürlicher Teppiche überein, in deren Herstellung Alexandrien mit den alten Stätten des Orients wetteiferte. Als Mittelpunkt einer solchen mit Teppichen behängten Wand dienten in dem Prachtzelte Ptolemäos' II. (um 275, Abb. 694) Tafelgemälde; die Vermutung liegt nahe, daß auch an wirklichen farbigen Wänden eine ähnliche Dekoration üblich war, und da wir von der Kühnheit der Ägypter hören, die ein Abkürzungsverfahren für die Malerei erfunden hätten, so hat man darin die Übertragung von Tafelgemälden an die Wand vermittels der Freskotechnik erblicken wollen, wie wir sie z. B. aus Pompeji kennen. Allein es fehlt an einem bestimmten Beweis, daß dies schon in hellenistischer Zeit üblich gewesen sei; wir hören nur, daß auch große dekorative Wandmalereien nicht unbekannt waren. Eine weitere Frage ist, ob, entsprechend den Gemälden als Wandmittelpunkten, an den mit Marmorplatten belegten Wänden (S. 364) etwa auch Marmorreliefs den gleichen Dienst taten. Dies wird von den sog. Reliefbildern vermutet, einer Gattung malerisch gehaltener Reliefs von größerem oder kleinerem Umfang, deren zahlreich erhaltene Beispiele allerdings vorwiegend erst römischer Zeit angehören, deren Ursprung aber zweifellos in hellenistische Zeit zurückgeht. Auch von den jüngeren klingen viele in dem Gegenstand und der Stimmung an die Idyllen an, wie z. B. eines, das einen Bauern mit seiner Kuh auf dem Wege zur Stadt schildert (Abb. 733).



733. Landmann mit Kuh. Marmorrelief. München.



734. Tierbilder. Mosaik aus Pompeji, Casa del Fauno.

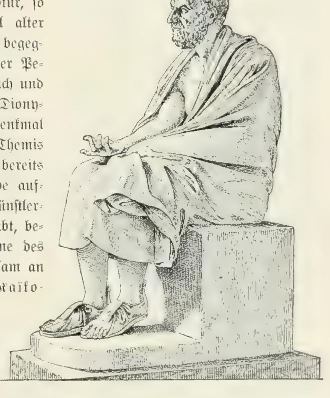
Die farbenfrohen Wände fanden ihre natürliche Ergänzung in den **Mosaikböden**, die eine Malerei in festen Stoffen darstellen. Auch den Fußboden mit Malerei zu schmücken, ist alte Sitte (Abb. 107). Kleine Steine und Glasflüsse (noch nie Goldwürfel) wurden unmittelbar aneinander gefügt und fest in Mörtel gebettet, die schmalen Fugen sorgfältig mit entsprechend gefärbtem Stuck gefüllt. Diese Fußböden wurden rasch Mode, so sehr, daß sie sogar auf den Prachtschiffen (S. 362) unentbehrlich schienen. Bald waren es nur einfache Zusammenstellungen geometrischer Formen (Würfel, Mäander usw.), bald traten nach alter Weise reichere Muster ein. Aber man ging auch über dergleichen dekorative Teppichmuster hinaus und pflasterte den Fußboden mit steinernen Gemälden. Auf dem Prachtschiffe Hierons II. (S. 364) wandelte man auf Szenen aus der Ilias. Mit Recht berühmt ist das große Mosaik der Alexanderschlacht (Taf. IX, vgl. S. 352), das mit andern das schönste Haus Pompejis zierte (Abb. 734. 880). Auf alexandrinische Vorbilder geht wohl auch der große römische Fußboden in Palestrina (Präneste) zurück, mit seiner reichen landschaftlichen Schilderung Ägyptens zur Zeit der Nilschwelle und des tierreichen äthiopischen Hochlandes. Ein lebendiges Gemälde, Kentauren und Panther im Kampfe, bietet ein Mosaik aus der Villa Hadrians (Abb. 735). Aber nicht bloß Figürliches kommt vor: Blumen am Fußboden waren damals so beliebt, wie heutzutage in Teppichen; sie knüpften an die Sitte an, den Boden mit Blumen zu bestreuen. Herrliche Reste von Mosaikkränzen



735. Kentaurenmosaik Marefoschi aus der Villa Hadrians. Berlin.

sind in Pergamon zum Vorschein gekommen. Der dortige Königspalast besaß als Merkwürdigkeit einen „ungekehrten Saal" (Asarotos Oikos), auf dessen Mosaikfußboden Sosos kunstvoll aber geschmacklos alle Speiseabfälle verewigt hatte (ein ähnliches Mosaik mit ägyptischen Zutaten, von Herakleitos, befindet sich im Lateranischen Museum). Außerdem hatte Sosos dort auch ein Genrebildchen eingelassen, das in dem berühmten Taubenmosaik des Kapitolinischen Museums, aus der Villa Hadrians bei Tivoli stammend, nachgebildet ist. Auch sonst wurde die Mosaiktechnik für kunstreiche kleinere Bildchen verwandt. Aber wenn auch ein Fortschritt in der technischen Virtuosität unverkennbar ist (beim Taubenmosaik gehen beinahe 60 Steinchen auf einen Quadratzentimeter) und feine Farbenübergänge erzielt wurden, stilistisch ist es kein Fortschritt, wahre Gemälde von der Wand auf den Fußboden zu versetzen. Die Römer freilich folgten mit Vorliebe auch diesem Abwege der hellenistischen Kunst.

Skulptur. Wenden wir uns zur Skulptur, so sind es im ganzen nur geringe Überbleibsel alter Herrlichkeit, die uns in Griechenland selbst begegnen. In Attika finden wir im Anfang dieser Periode ein paar Originalwerke, das etwas weich und leer behandelte Sitzbild des langbekleideten Dionysos, einen späteren Zusatz (270) zu dem Denkmal des Thrasyllos (S. 338), und eine stattliche Themis in Rhamnus von Chärestratos, die aber bereits etwas trockene und künstliche Gewandmotive aufweist. Die Skulptur wird jetzt vielfach in Künstlerfamilien von mehreren Generationen ausgeübt, besonders häufig so, daß (wie schon die Söhne des Praxiteles) mehrere Familienglieder gemeinsam an einem Werk arbeiten. Hauptnamen sind Kaïkosthenes und Dies, Eubulides und Eucheir in mehreren Geschlechtern, Polykles und seine Sippe (Timokles und Timarchides, Dionysios und Polykles). Sie betrieben im 3. und hauptsächlich im 2. Jahrhundert ihre Kunst und verfertigten neben Götterstatuen und Kopien älterer Werke hauptsächlich Porträts. Ein hervorragendes Beispiel scharfer Charakteristik bietet der mit den Fingern rechnende Chrysippos (gest. 206) des älteren Eubulides (Abb. 736), der an Werke wie den Demosthenes des Polyeuktos (Abb. 676) anknüpft. Anderswo finden wir starke Anlehnung an praxitelische Typen (Ofellius von Dionysios und Timarchides in Delos). Ein praxitelischer Hermes (Abb. 620), praxitelische weibliche Gewandstatuen (vgl. S. 346) wurden überhaupt für Bildnis- und Grabstatuen gern benutzt; bei einer großen Gruppe in Athen schloß sich der jüngere Eubulides an Typen der Phidiaszeit an, und Polykles' Söhne Timokles und Timarchides kopierten bei ihrer Athena für Elateia den Schild der Parthenos. Ob einige dieser attischen Künstler (Timarchides und seine Söhne Dionysios und Polykles) um die Mitte des 2. Jahrhunderts nach Rom übersiedelten, ist sehr unsicher (s. u.).



736. Chrysippos, mit den Fingern rechnend. Marmor. (Kopf in der Zeichnung ergänzt.) Louvre (Milchhöfer.)

Die peloponnesische Plastik, in der Lysippos' Einfluß herrschte, wird noch durch einige Argiver geringeren Ansehens vertreten (Xenophilos und Straton, Andreas und Aristo-



737. Kopf des Titanen Anytos. Aus Lykosura. Marmor. Athen.

machos u. a.), die namentlich für Epidauros tätig waren; sie arbeiteten zum Teil zusammen mit Attikern: die verschiedenen Kunstdialekte fließen zu einer Gemeinsprache zusammen. Ebenso verarbeitet ein überaus tätiger peloponnesischer Künstler, Damophon von Messene, im zweiten Jahrhundert, neben peloponnesischen (skopasischen) attische Einflüsse für Statuen in den Tempeln Achajas, Messeniens und Arkadiens. Er war ausschließlich Götterbildner und vereinigte die Götter gern zu Gruppen, die meist aus Marmor, zum Teil aber, der Armut der Zeit gemäß, aus Holz und Marmor, einem bescheidenen Ersatz der alten kostbaren Goldelfenbeintechnik, gearbeitet waren; als am olympischen Zeus des Phidias eine Reparatur notwendig wurde, konnte man sie so immerhin Damophon übertragen. Ansehnliche Reste einer seiner Marmorgruppen sind bei Lykosura entdeckt worden; die beiden Göttinnen Demeter und Despoina auf gemeinsamem Thron, daneben Artemis und der Titan Anytos. Die erhaltenen Köpfe (Abb. 737) lehnen sich an Typen des 4. Jahrhunderts an, bilden sie aber derber und wirkungsvoller aus; ein reich gesticktes Gewandstück (Abb. 738), durch stoffliche Behandlung ausgezeichnet, zeigt außer rein ornamentalen Bildern einen wunderlichen Fries tanzender tierköpfiger Gestalten, der sich aus lokalen Kultvorstellungen erklären muß. Was es mit einem angeblichen Wiederaufleben des Erzgusses um die Mitte des 2. Jahrhunderts, wovon Plinius berichtet, auf sich hatte, läßt sich nicht mehr feststellen.



738. Vom Gewande Despoinas in Lykosura. Marmor. Athen.

Reicher als in dem verarmenden Griechenland war der Betrieb der Plastik im Osten, besonders in Kleinasien. Wir werden später einige der dortigen Kunststätten besonders besprechen, aber viele der erhaltenen Kunstwerke lassen sich nicht mit Sicherheit auf bestimmte Gegenden zurückführen, daher einige allgemeine Bemerkungen vorausgehen mögen. Götterbilder konnten wohl auch noch in dieser Zeit gelingen, obschon das immer stärkere Schwinden des Götterglaubens diesem Zweige der Kunst nicht günstig war. Die jugendlichen Gottheiten wurden weiter vor den älteren und ernsteren bevorzugt. Die Umbildungen der knidischen Aphrodite, die auch auf das letzte Gewandstück verzichten und damit jeden Gedanken an das Bad als Anlaß der Entblößung entfernen, entsprachen so sehr dem herrschenden Geschmacke der Zeit, daß sie die Knidierin selbst fast verdrängten. Allbekannt sind die kapitolinische und die mediceische Venus mit dem gefälschten Künstlernamen des Kleomenes. Die kapitolinische Statue, von gereifteren Formen, hat noch das Badegefäß mit dem Gewande darüber bewahrt, die mediceische Göttin ist als Anadyomene dem Meer entstiegen gedacht (daher der Delphin mit den Eroten), in zierlichen, feinen Formen modelliert. Von wem der neue Typus aufgebracht ward, ist nicht sicher; wahrscheinlich entstand er schon ziemlich bald nach Praxiteles. Das Bade-



739. Kauernde Aphrodite. Marmor.
Aus Vienne. Louvre.



740. „Eros und Psyche". Marmor. Kapitol.

motiv ist beibehalten, aber realistischer und noch genremäßiger gewendet in der überaus beliebten kauernden Aphrodite eines bithynischen Künstlers Doidalsas (3. Jahrh., ehemals fälschlich Dädalos genannt); auch sie erscheint in doppelter Bearbeitung, am echtesten in Rubensscher Fülle z. B. aus Vienne im Louvre (Abb. 739), jugendlicher und eleganter, aber auch weniger lebensvoll im Vatikan. Sehr beliebt ist eine zierliche Aphrodite, völlig nackt und mit dem linken Arme leicht auf eine hohe Stütze gelehnt, während die Rechte die Sandale vom gehobenen Fuße löst; eine andere, halb bekleidet, spiegelt sich blinzelnden Blickes in einer Wasserfläche, neben der sie einst gestanden haben wird. Die Motive sind unzählig; fast immer ist es das Problem des nackten Weibes, um das es sich handelt. Zur Mutter gesellt sich Eros, der herrschende Gott dieser Zeit, jetzt meist ein loses, flatterndes Knäblein; etwas erwachsener erscheint er in der bekannten Gruppe, die auf Eros und Psyche gedeutet wird (Abb. 740). Auch Psyche allein tritt auf, desgleichen die Grazien in der berühmten, von der neueren Kunst aufgenommenen Anordnung.

Neben Aphrodite kommen in dieser Zeit im Zusammenhang mit religiösen Strömungen (Bacchanalia) Dionysos und sein ganzer Schwarm zu größter Popularität. Der Gott selbst erscheint meistens mit weibischen Zügen, mit begeistertem Blicke, oder auch in seliger Trunken-

741. Satyrkopf. Erz. München.

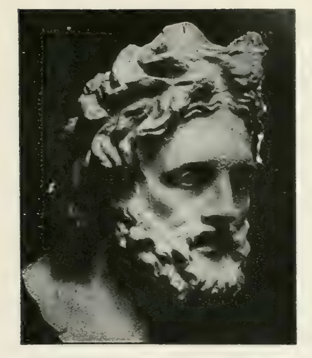


743. Apollon aus Kyrene. Marmor. Brit. Museum.



742. Tanzender Satyr (Arme falsch ergänzt). Marmor. Villa Borghese.

heit. Mit seinem Panther scherzend erscheint er in dem fälschlich sog. Narcissus aus Pompeji. Seine Silene und Satyrn erinnern noch zum Teil an ihre Abkunft von den vornehmen praxitelischen Gestalten (Abb. 741). Der alte Silen mit dem kleinen Dionysos auf den Armen, den manche für lysippisch halten, bietet einen lehrreichen Vergleich mit dem praxitelischen Hermes (Abb. 618): ganz vortrefflich sind der einst flötenblasende, sich im Tanze drehende Satyr in Villa Borghese (Abb. 742), ein ausruhender älterer Satyr in Holtham Hall, der in weinschwerem Schlafe sich reckende Barberinische Satyr in München. Sie werden allmählich immer derber in den Formen und ausgelassener in ihrem Tun; so der Satyr, der verwundert den Schwanz, der ihm hinten hängt, betrachtet, der mit einer sitzenden Nymphe zu gruppierende Satyr mit der Fußklapper in Florenz, der schnalzende und der schlafende Satyr in Neapel. Die Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit des Körpers, dem keine Drehung und Windung zu schwer wird, kommt hier zu vollendetem Ausdruck. Einen mitunter etwas brutalen Genossen erhalten die Satyrn in dem bockbeinigen Pan. Daher begegnen denn auch nicht selten Schlüpfrigkeiten, wie in Heliodoros' Pan und Daphnis, in dem beliebten schlafenden Hermaphroditen, in dem geschmeidigen Hermaphroditen, der aalgleich den Armen des Satyrn entschlüpft, in verschiedenen Ledagruppen. Andererseits liebt die Zeit größeren Prunk des Auftretens (Abb. 743) oder stärkeres Pathos, wie in gewissen gestelzten Apolloköpfen. Einzelne Götter erfahren merkwürdige Umformungen, wie wenn die strenge Hera einen fast sentimentalen Madonnentypus annimmt,



744. Zeuskopf, eichenbekränzt. Marmor. Petersburg.



747. Trunkene Alte. Marmor. München.

Zeus als nervöser müder Greis erscheint (Abb. 744). Die Götter werden immer menschlicher, so wie die herrschenden euhemeristischen Anschauungen sie sich vorzustellen liebten.

Mit dieser Sinnesrichtung hängt die Vorliebe für das Genre zusammen, der einige der liebenswürdigsten Schöpfungen dieser Zeit ihren Ursprung verdanken. Wie in der Malerei lassen sich zwei Richtungen erkennen, eine idealistische und eine realistische: jene mag man mit Theokrit vergleichen, diese mit Herondas. Als ein Beispiel der ersteren Art kann die sehr



745. Morraspieler. Erzstatuette aus Foggia. Brit. Museum.



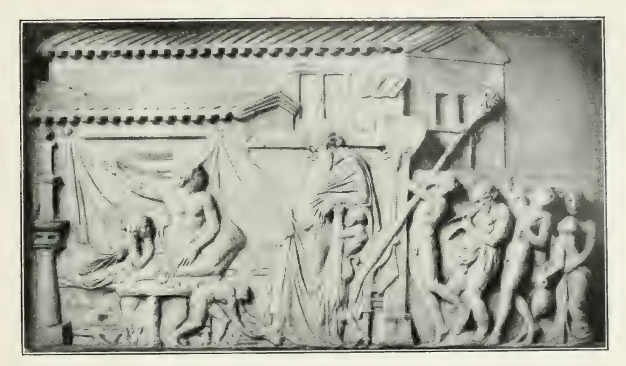
746. Knabe mit der Gans. Marmor. Kapitol.



748. Dornauszieher Castellani. Marmor. Brit. Museum.

beliebte Knöchelspielerin dienen, die auch mit Genossinnen zu Gruppen verbunden vorkommt, oder die Erzstatuette eines Morraspielers im Britischen Museum (Abb. 745). Der berühmteste Meister dieser Richtung war Boethos von Kalchedon (2. Jahrh.), der außer durch toreutische Arbeiten wegen seines oft nachgebildeten ehernen Knaben mit der Gans (Abb. 746) und anderer Kinderstatuen mit Recht berühmt war. Solche Statuen ließen sich auch als Brunnenfiguren verwenden, indem die Vögel das Wasser ausspieen; in der Erfindung ähnlicher Motive für Brunnenfiguren ist diese Zeit überaus fruchtbar. Daneben geht eine derb realistische Richtung her, deren Gipfel die trunkene Alte Myrons (von Theben?, 3. Jahrh., Abb. 747) bildet. Wahre Gassenbuben sind die Knaben, die sich beim Knöchelspiel erzürnt haben (im Britischen Museum) und der Dornauszieher Castellani (ebenda, Abb. 748), eine geistvolle Umarbeitung, wenn nicht das Urbild der berühmten kapitolinischen Erzfigur (S. 232). Es ist kein Zufall, wenn gerade unter den Genrefiguren sich viele Statuetten befinden; die Kunst jeder Richtung fand auch in bescheidenere Häuser und ihre engen Gärtchen Eingang. Daher die Menge kleinerer Marmorbilder (zum Teil nach Vorlagen bester Zeit), kleiner, zum Teil sehr feiner Erzstatuetten, und als billigste Sorte die Tonfiguren (Terrakotten), welche die griechische Kunst durch alle Entwicklungsphasen als bescheidene Genossinnen der höheren Gattungen der Bildnerei begleiten, von den rohen Versuchen der ältesten Zeit bis zu den reizvollen „Tanagräerinnen" (S. 351) und den derb komischen Schauspielertypen, die an theophrastische Charaktere erinnern. Eine reiche Fundgrube von Terrakotten freieren Stils ist die Nekropole der kleinen äolischen Küstenstadt Myrina, aber auch Sizilien und Großgriechenland sind ergiebig. Ein unerschöpflicher Reichtum an Phantasie, zum Teil an älteren Vorbildern genährt, und eine frische, ihrer Wirkung sichere Mache spricht aus diesen Tonfigürchen. Sie ließen sich, da sie in Hohlformen gepreßt wurden, leicht in Massen herstellen, daher oft mehrere Exemplare einer Figur vorkommen; mitunter sind sie noch nachmodelliert und meistens mit einem feinen weißen Überzuge versehen, auf den nach dem Brennen die Farben aufgetragen wurden.

In den Reliefs dieser Zeit tritt eine Neigung hervor, das Ereignis im wirklichen Raume, also mit Andeutung landschaftlicher oder architektonischer Hintergründe darzustellen. Charakteristisch dafür sind die oft wiederholten Reliefs, die den Besuch des Gottes Dionysos bei einem siegreichen dramatischen Dichter schildern (Abb. 749), die Darstellung des Dichters Menandros bei der Arbeit im geschmückten Zimmer, die Abbildung dramatischer Szenen. Man erkennt wiederum die lebhaften Interessen einer Zeit, in welcher die alle Welt durchziehenden Schauspielertruppen eine so große Bedeutung hatten. Stärker tritt der landschaftliche Charakter in jenen Reliefbildern zu Tage, von denen schon oben (S. 377f.) die Rede war; die ausgeführteren Werke gehören aber erst der augustischen Zeit an (s. u.). Immerhin erinnern Reliefs wie das des Bauern mit seiner Kuh (Abb. 733) daran, daß die Maler dieser Zeit das Handwerk und das Stilleben darzustellen liebten (S. 374), ebenso wie die bukolischen und elegischen Dichter das Hirtenleben aufsuchten; die Großstädter flüchteten, wenigstens im Bilde, gern ins Freie und in einfachere Naturzustände.



749. Dionysos besucht einen dramatischen Dichter. Neapel.

Höfische Kunst. Der ungeheuere Kunstverbrauch, den die vielen neuen Städte und der Luxus der hellenistischen Zeit erforderten, zwang vielfach zu flüchtiger Arbeit. Die Giebelgruppen des neuen Tempels von Samothrake (Abb. 701), noch mehr die Friese der von Hermogenes erbauten Tempel in Magnesia und Teos (S. 360) sind dürftig in der Erfindung und so flüchtig in der Ausführung, daß man sich ihrer hohen Aufstellung erinnern muß, um eine solche rein dekorative Arbeitsweise überhaupt zu entschuldigen. Flüchtigkeit zeigte sich sogar in der höfischen Kunst, namentlich wo es augenblicklichen Veranstaltungen galt, deren Pracht hinter denen der Alexanderzeit (S. 336 f.) kaum zurückblieb. Theokrit schildert uns das Adonisfest auf der alexandrinischen Hofburg mit seinen prächtigen Schaustellungen. Bei einem großen Feste, das Ptolemäos II. Philadelphos um 275 veranstaltete, ward inmitten eines Gartens ein gewaltiges Prachtzelt errichtet, das für 130 Speisesofas Platz bot (Abb. 694). Vierzehn 22 oder gar 26 m hohe hölzerne Säulen trugen die ausgespannte Decke; dazwischen waren Teppiche mit Gemälden aufgehängt, über diesen in 3½ m hohen Nischen Gelageszenen angebracht, deren Statuen mit wirklichen Stoffen bekleidet waren. Hundert Marmorstatuen schmückten den Saal, der von zahllosem Goldgeschirr, zum Teil mit Edelsteinen besetzt, strotzte. Kolossalstatuen und Gold- und Silbergeräte aller Art bildeten auch einen Hauptbestandteil des unermeßlichen Festzuges. Gleiche Pracht herrschte auf den Prunkschiffen Ptolemäos' IV. und Hierons II. (S. 364); es waren schwimmende Paläste mit Tempeln, Sälen, Grotten, Gärten, Gymnasien, bei deren Ausschmückung das jetzt leichter erreichbare Elfenbein eine große Rolle spielte. Kein Wunder, wenn die dabei verwandten Kunstwerke als „mehr kostbar als kunstvoll" bezeichnet werden.

Wir hören durch Zufall unserer Überlieferung am meisten von solcher höfischen Pracht aus Alexandrien; vom syrischen Hofe, der nicht minder prunkvoll gewesen sein wird, fehlt fast alle Kunde. Die altägyptische Anschauung der Pharaonen als Götter beherrschte die ganze höfische Kunst der neuen Pharaonen, der Ptolemäer. Selbst die Stoffe der Kunstwerke mußten diesem Zwecke dienen: goldene Kolossalstatuen der Herrscher, Bilder von Gold und Elfenbein (vgl. S. 350) waren gewöhnlich, ja Arsinoe II. soll sogar eine Statue von Topas erhalten haben.



750. Störche um die Beute streitend. Silberner Kantharos aus Boscoreale. Louvre.



752. Zenon und Epikuros. Silberbecher aus Boscoreale. Louvre.

Edelsteine spielten überhaupt eine große Rolle. Während die Steinschneidekunst bisher besonders vertieft geschnittene Siegelsteine hergestellt (S. 184) und neben dem grünen Smaragd, dessen Farbe besonders schön zum Golde steht, hauptsächlich die harten opaken Halbedelsteine (Jaspis, Achat, Karneol u. a.) verwendet hatte, trat jetzt die Vorliebe für erhaben geschnittene Schmucksteine (Cameen) auf, deren Wirkung durch die verschiedene Färbung der braunen, weißen, bläulichen Schichten (Onyx zweischichtig, Sardonyx drei- oder mehrschichtig) gehoben ward. Auserlesene Muster bieten einige Steine aus der ersten Ptolemäerzeit, die wir bald kennen



751. Sitzende Athena. Silberschale aus Hildesheim. Berlin.



753. Silbernes Mischgefäß aus Hildesheim. Berlin.

lernen werden (Abb. 767 f.). Als Verfertiger von Cameen kennen wir durch erhaltene tüchtige Werke Boethos (wohl den Kalchedonier, S. 384) und Athenion. Aber die Edelsteine wurden auch zu Prunkgeräten verwandt. Von prächtigster Wirkung ist der farnesische Onyxteller in Neapel, dessen Innenbild mit seiner symbolischen Darstellung des Nil deutlich auf alexandrinischen Ursprung hinweist. Mithradates Eupator besaß nicht weniger als 2000 Onyxbecher; ein reiches Prunkstück solcher Art ist ein Sardonyxbecher in Paris (la coupe des Ptolémées).

Der Vorliebe für die kostbaren Erzeugnisse der Glyptik ist die Neigung zu nicht minder kostbarem Gold- und Silbergerät mit feinen Reliefs nahe verwandt. Alle Residenzen, nicht bloß Alexandrien, sondern auch die makedonischen, syrischen, Pergamon, dazu auch das blühende Rhodos, waren reich an köstlichem Silbergeschirr. Schon früher hatten sich Toreuten (Ziseleure) Ruhm erworben (Mentor, Mys), aber am reichsten blühte dieser Kunstzweig in der Zeit des hellenistischen Luxus. Die meisten der uns bekannten Toreuten stammten aus Kleinasien, und zwar aus dem Bereich oder der Nähe des pergamenischen Reiches, darunter Boethos aus Kalchedon, der zugleich Statuen (S. 384) goß und Gemmen schnitt (s. o.), und Stratonikos aus Kyzikos (S. 401); auch Rhodos dürfte beteiligt sein. Es ist kaum zu hoffen, daß wir die Werke dieser Kleinasiaten von denen anderer Toreuten (Akragas u. a.) werden unterscheiden lernen. Nach Kleinasien, einer Winterheimat der Störche, scheinen die reizenden Storchenbecher von Boscoreale mit ihrer intimen Schilderung des Lebens der Tiere (Abb. 750) zu gehören; hinsichtlich der schönen Athenaschale des Hildesheimer Silberfundes (Abb. 751) hat man zwischen Pergamon und Syrien geschwankt, aber ihre Ausführung scheint augustisch: auf alexandrinische Vorbilder weisen die in Boscoreale zum Vorschein gekommene Silberschale mit dem vergoldeten, etwas überladenen Brustbilde der Alexandreia (Afrika?) und die ebenda gefundenen Silberbecher mit einer Art Totentanz berühmter Dichter und Philosophen (Abb. 752). Den vollen Reiz feinster Ornamentik entfaltet ein Mischkessel aus dem Hildesheimer Funde (Abb. 753), auf den mit besonderem Recht die augustische Kunst Anspruch erheben kann (vgl. Abb. 926). Infolge der Besiegung des Antiochos von Syrien bei Magnesia (190) und des Erbanfalls von Pergamon an Rom (133) flossen die kleinasiatischen Schätze großenteils dorthin und verbreiteten dort die Vorliebe für kunstvolles Silbergerät; auch in Makedonien hatte Flamininus (194) eine Menge silbernen und ehernen Geschirrs erbeutet. Die uns erhaltenen Schätze aus Boscoreale und Hildesheim gehen in ihrem Ursprung kaum über die augustische Zeit hinauf.

Trat auch bei fürstlichen Festen großes Goldgeschirr neben dem silbernen in Masse auf, so ward doch dies kostbarste Metall vorzugsweise zu kleinerem Geräte, vor allem zu Schmuck-



754. Goldenes Ohrgehänge. Berlin.

sachen, verwendet. Die kunstreiche Arbeit, die den Stoff veredelt, prägt sich in diesen Werken sowohl in der vollendeten Technik, wie in der Schönheit des Ornaments auf das schärfste aus. Feinste Kleinarbeit, virtuose Technik, Filigran und Granulierung ist immer mit diesem Schmuckmetall verbunden geblieben. Unter den Gegenständen der Goldschmiedekunst ragen die sog. Diademe (richtiger Stephane) durch den Reichtum und die Schönheit des Ornaments besonders hervor; sehr beliebt waren ferner Kränze, die bei jeder Gelegenheit verdienten Personen verliehen, den Toten mitgegeben oder Göttern gewidmet wurden. Auch in Ohrgehängen fand die Goldschmiedekunst eine dankbare Aufgabe (Abb. 754); sie laufen in allerhand Figuren, Tiere, geflügelte Amoretten, Amphoren usw., aus und steigern durch das Heranziehen der Farben in Granaten, Smaragden, Glasperlen, Schmelz die Wirkung. Ferner zeigen die Köpfe der Haarnadeln den mannigfachsten plastischen Schmuck (Eicheln, Granatäpfel, Blumen, Aphrodite- und Erosbilder) und deuten in ihm zuweilen die Bestimmung des Gerätes unmittelbar an, wie wenn eine Haarnadel mit einer das Haar kämmenden Frau endigt. Gleichförmiger scheinen die Halsbänder der Frauen gebildet; sie werden aus geflochtenen Goldfäden gearbeitet, mit Knötchen versehen oder durch Reihen von Körnern geziert, die mit Goldkugeln abwechseln usw. Die Mitte des Halsbandes hebt oft eine Blume, ein Kopf, ein Cameo hervor. Die Armbänder, im Gegensatz zu den modernen, beinahe niemals mit



755. Kandelaber. Marmor. Neapel.



756. Mediceischer Krater. Marmor. Florenz.

Edelsteinen geschmückt, haben am liebsten die Form einer sich um den Arm ringelnden Schlange; sie bestehen aus einem massiven Goldreifen oder aus vielen mitunter verbundenen Goldplatten, die mit Filigranarbeit verziert sind. Das Petersburger Museum ist besonders reich an schönem Goldschmuck aus südrussischen Gräbern.





757. Münze Ptolemäos' I. Soter. (306—284.)

Den Werken der Toreutik geht das marmorne Prachtgerät zur Seite, wie es uns zahlreich in römischen Nach- und Umbildungen erhalten ist. Reliefgeschmückte Altäre waren seit Praxiteles und seinen Söhnen üblich (S. 316); Kandelaber (Abb. 755) waren schon von Skopas als Dekorationsmittel verwendet worden (S. 315). Dazu kamen große Vasen von verschiedener Form (Abb. 756), Thronsessel, Tischstützen, durch reiche, bisweilen etwas schwere und überladene Formen und durch mannigfaltigen Pflanzen- und figürlichen Schmuck zu glänzender Dekoration geeinigt. Die Formen und Verzierungen der Vasen sind vielfach den Silbergefäßen, die der Kandelaber dem Erzgerät entlehnt.



758. Münze Mithradates' IV. (240—190.)



759. Münze des Antimachos Theos von Baktrien. (2. Jahrh.)

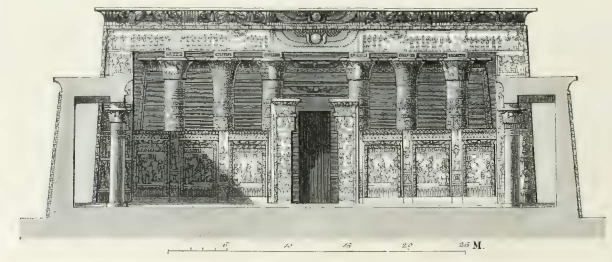
Endlich gehören zur höfischen Kunst auch die Bildnisse der Herrscher, wie sie uns, abgesehen von Cameen (S. 386), auf Münzen oder in Statuen und Büsten entgegentreten. Die Diadochen begannen früh ihr Bildnis auf die Münzen zu setzen. Die meistens sehr charakteristischen Münzbilder geben die Züge der Könige ohne alle Schmeichelei wieder (Abb. 757ff.), bei barbarischen Fürsten mit Betonung ethnologischer Eigenart. Eine sprechend ähnliche Büste Euthydems I. von Baktrien (3. Jahrh.) bewahrt das Museum Torlonia; sie gleicht ganz einem alten Fischer. Neben den Königen erscheinen auf den Münzen auch die Bildnisse ihrer Gemahlinnen, diese meist in typisch abgeklärteren Formen.

Ägypten. Als der Lagide die Herrschaft über Ägypten antrat, fand er dort eine feste Kunstüberlieferung von Jahrtausenden vor, mit der zu brechen ebenso unmöglich wie unklug gewesen wäre. Als Nachfolger der alten Pharaonen ließen die Ptolemäer es sich angelegen sein, neben der griechischen auch die einheimische Weise, vor allem in der Baukunst, zu pflegen. Aber im Gegensatze gegen die Saïtenzeit war es, soweit unsere Kenntnis reicht, wieder Oberägypten, wo vorzugsweise Bauten errichtet wurden. Die Tempel des Horos in Edfu (oberhalb Theben, 3. bis 1. Jahrh., Abb. 760f.) und der Hathor in Dendera (unterhalb Theben, 1. Jahrh. v. Chr.) bewahren die althergebrachte Gestalt, doch ist die an den Hof anstoßende Säulenhalle nur durch Schranken zwischen den vorderen Säulen geschlossen. Der Säulensaal hat kein überhöhtes Mittelschiff mit hohem Seitenlicht (Abb. 85); statt dessen fällt das Licht von vorne herein. Eine ähnliche Anordnung zeigt das gleichzeitige Artemision in Magnesia (Abb 697), übrigens auch schon ein Säulenpavillon des Nektanebôs (S. 50) auf der Insel Philä. Es ist auch die Deckplatte über dem Kapitell kleiner geworden, so daß sie bei der weiten Ausladung des Papyroskapitells von unten nicht mehr sichtbar ist und die Decke, mit Himmelszeichen übersät, frei über dem Säulenwalde zu schweben scheint. Von den Säulen hat die mit dem plastisch ausgeführten, übrigens sehr verschieden durchgeführten Kompositkapitell (Abb. 126) fast die Alleinherrschaft; nur wurden



760. Tempel des Horos in Edfu. Gesamtbild.

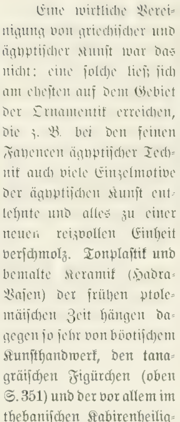
daneben die sehr unorganischen Hathorkapitelle mit einem Kapellenaufsatz (Abb. 762) in den Tempeln dieser Göttin auch weiterhin, z. B. in Dendera, verwendet. Auch in der Plastik werden die alten Traditionen bewahrt, sowohl im Flachrelief (Abb. 763) wie im Tiefrelief (Abb. 764), aber in der runderen „verschwollenen" Zeichnung und minder scharfen Wiedergabe offenbart sich der weitere Niedergang der Kunst, der schon in der Saïtenzeit begonnen hatte (S. 49ff.). Die Freiskulptur bleibt ebenfalls zumeist in den Bahnen des saïtischen Archaismus, dessen Sicherheit aber mehr und mehr verloren geht. Doch zeigen sich auch abgesehen von der S. 51 besprochenen Schule griechische Einflüsse, ja bei einer Kolossalstatue Alexanders IV., des Sohnes Alexanders des Großen, macht die Behandlung von Kopf und Haar einen ganz griechischen Eindruck (Abb. 765), gleiches gilt z. B. von einem Bildnis Ptolemäos' VI. Philometor (in Athen). Durch die Künstlerinschrift lernen wir den Ägypter Petesi als Verfertiger eines jener eben genannten Bildwerke kennen, die im kümmerlich gestalteten Körper an ägyptische Vorbilder anschließend dem Kopf eine lebendige, von griechischem Geist getragene Form geben.



761. Tempel des Horos zu Edfu.
Vorderansicht des Säulensaales und Querschnitt der Hallen. (3.—1. Jahrh.)



762. Säule mit Hathor-Kapitell. Dendera.



Eine wirkliche Vereinigung von griechischer und ägyptischer Kunst war das nicht: eine solche ließ sich am ehesten auf dem Gebiet der Ornamentik erreichen, die z. B. bei den feinen Fayencen ägyptischer Technik auch viele Einzelmotive der ägyptischen Kunst entlehnte und alles zu einer neuen reizvollen Einheit verschmolz. **Tonplastik und bemalte Keramik (Hadra-Vasen) der frühen ptolemäischen Zeit hängen dagegen so sehr von böotischem Kunsthandwerk, den tanagräischen Figürchen (oben S. 351) und der vor allem im thebanischen Kabirenheiligtum gefundenen spät-schwarzfigurigen Vasengattung ab, daß man eine direkte Übertragung durch Zuwanderung annehmen möchte, wie sie durch die Neugründung** Alexandrias und die Zerstörung Thebens wohl veranlaßt werden konnte.



765. Von einer Statue Alexanders IV. aus Karnak. Granit. Kairo.

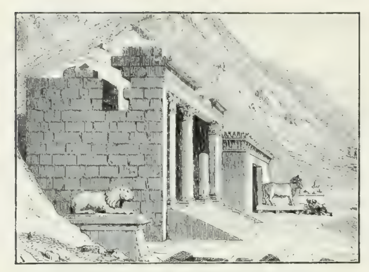
In der *Baukunst* zeigen sich Bestrebungen, ägyptische Ornamentik in die griechische aufzunehmen. Sonst gehen beide Arten unabhängig nebeneinander her. So wurde beim Sarapisheiligtum von Memphis neben einer ägyptischen Kapelle von einem dankbaren Gläubigen



764. Ptolemäos VI. Philometor zwischen zwei Göttinnen. Berlin.



763. Ptolemäos VI. Philometor mit Geschwistern und drei Göttern. Berlin.



766. Lychnapteion und Apiskapelle beim Sarapeion in Memphis. (Mariette.)

das „Lychnapteion" (Amtsraum bestimmter Priester) in griechischem Stil errichtet (Abb. 766); das Nilschiff Ptolemäos' IV. enthielt neben Sälen griechischen Stils auch einen Speisesaal nach ägyptischer Weise mit gestreiften Wänden und Säulen mit Lotosknospen- und Papyroskapitellen. Leider ist über den großartigsten Tempel des ptolemäischen Alexandrien, das Sarapeion (vgl. S. 350), aus unserer Zeit nichts bekannt, da die erhaltenen Nachrichten über diesen Prachtbau sich auf spätere Umbauten beziehen. Die Bauten der Ptolemäer in Samothrake (S. 361 f.) bewahrten selbstverständlich griechischen Stil.

Griechisch, wenn auch mit orientalischem Prunk vorgeführt, erscheinen jene festlichen Veranstaltungen, von denen oben die Rede war (S. 385 f.). Von der erlesenen Pracht am Hofe der Ptolemäer, die sich als die eigentlichen Erben Alexanders ansahen, zeugen zwei erhaltene Cameen, die anscheinend Ptolemäos II. Philadelphos darstellen. Der Wiener Sardonyx (Abb. 767), dessen neun unebene Schichten mit meisterhaftem Geschick ausgenutzt worden sind, ist ein wahres Wunder der Gemmenschneidekunst, das von dem Petersburger Sardonyx mit drei Lagen (Abb. 768) an Geschick und Weichheit der Behandlung nicht ganz erreicht wird. Andere alexandrinische Werke dieser Art wurden bereits erwähnt (S. 386). Verwandt ist die Glasfabrikation, durch die Alexandrien berühmt war (Millefiori), und die mit Kunst und Eigentümlichkeit geübte Toreutik (S. 387 ff.). Eine beträchtliche Anzahl der uns noch erhaltenen Silbergefäße scheint wenigstens der Art nach alexandrinisch zu sein; in ihnen herrschen nicht sowohl die strengen Stilgesetze der attischen Kunst, als vielmehr eine realistische Ornamentik, Vorliebe für Genreszenen, echt ägyptische Freude an Blumen und Kränzen (Abb. 752).



767. Ptolemäos II. und Arsinoe. Sardonyx. Wien. (Der Harnisch ist moderne Ergänzung.)



768. Ptolemäos II. und Arsinoe. Sardonyx Gonzaga. Petersburg.

Auf dem Gebiete der **Götterbilder** ist Ägypten durch den **Sarapis des Bryaxis** vertreten (S. 350). Außerdem scheint eine an Praxiteles sich anschließende malerische, durch Weichheit der Formen, der Übergänge, des Ausdrucks bezeichnete Gattung weiblicher Köpfe der alexandrinischen Kunst, wenn auch nicht ihr ausschließlich, eigen zu sein. Es ist aber überhaupt nicht sicher, mit wieviel Selbständigkeit die griechische Kunst in Ägypten weitergebildet worden sei. Die Rolle, die Alexandrien in der spätgriechischen Kultur und Literatur spielt, könnte den Gedanken nahe legen, daß ihm auch für die Kunst eine ähnliche Bedeutung zukomme, allein Ägypten selbst bietet nur spärliche Belege, und so taucht, ähnlich wie in der Poesie, überall die Frage auf, ob es sich um echt alexandrinische oder um römisch-alexandrinisierende Erzeugnisse handle. Wenn im folgenden eine Anzahl von Kunstwerken als „alexandrinisch" behandelt wird, so ist freilich manchen von ihnen der Stempel der Echtheit unverkennbar aufgeprägt, bei anderen wird man aber jene Frage offen halten müssen.



769. Nubischer Straßensänger. Erzstatuette. Paris.

Voran steht eine Gruppe meist kleinerer Werke von ausgesprochenem **Realismus**. Keine Stadt der alten Welt konnte sich an buntem Völkergewimmel und an Lebhaftigkeit des Straßentreibens mit Alexandrien messen; hier sammelten sich alle Nationen, alle Rassen, Ägypter, Griechen, Juden, vor allem die schwarzen Nubier. Dadurch erhielt die Beobachtungsgabe der Alexandriner, geschärft durch die von den Königen begünstigten anatomischen und naturgeschichtlichen Studien reichen Stoff und führte bei ihrer berüchtigten Spottlust, die sich gern in zugespitzten Epigrammen Luft machte, zu einem spöttischen, oft derben Realismus. Das schon in der altägyptischen Kunst reich vertretene genrehafte Element konnte in der griechisch-ägyptischen Welt am leichtesten wiederbelebt werden. In den Straßen Alexandriens fanden sich die Vorbilder für den schmachtenden Straßensänger (Abb. 769), den seine Ware ausrufenden Verkäufer, den eingeschlafenen Obsthändler mit seinem Affen, der das Haupt seines Herrn als Jagdfeld benutzt, den schlingenden Fresser, den zankenden Beduinen, die nubische Schönheit: diese alle tragen echt alexandrinisches Gepräge; der Gaukler auf dem Krokodil, der angelnde (Abb. 770) oder der heimkehrende Fischer, die alte Hirtin mit ihrem Lamme stehen in zweiter Reihe und mögen erst römisch sein. Rückhaltlose Charakteristik, ohne allen Bedacht auf Schönheit der Formen und Linien, beherrscht diese Kunst. Sie hat ihr Seitenstück in der Kleinmalerei des Ägypters **Antiphilos** (S. 339). Von diesem rührte auch die Erfindung der **Grylli** her. Die althergebrachten tierköpfigen Götterbilder des



770. Fischer. Brunnenfigur von Erz. Aus Pompeji. Neapel.



772. Salomos Urteil. Stück eines pompejanischen Wandgemäldes.

Nillandes führten zur Verwendung von Menschen mit Tierköpfen in parodistischen Szenen: so treten Äneas mit seinem Vater Anchises und seinem Sohn Askanios in Gestalt ägyptischer hundsköpfiger Affen (Kynokephaloi) auf (Abb. 771). Den Grylli verwandt ist die Verwendung der Pygmäen (eines Däumlingvolkes, das am Nil hausen sollte, vgl. Abb. 357) zu allerlei Darstellungen, z. B. des Urteils Salomos (Abb. 772), das den alexandrinischen Juden natürlich bekannt war. Hier liegen die Anfänge eines ägyptisch-griechischen Synkretismus in der bildenden Kunst vor, der sich später weiter entwickeln sollte (Abb. 1019).

Das Gegenbild zum Realismus, aus gleicher Freude am Kleinen hervorgegangen (vgl. Abb. 728), bildet das idyllische Genre, wie es in der Poesie zumeist Theokrit vertrat. Seinem „Herakliskos" entspricht der kleine Herakles als Schlangenwürger (Abb. 773), dem homerischen Hymnos der kleine Hermes im großen Leintuch, der den Rinderdiebstahl ableugnet. Nach Alexandrien wird auch der berühmte tanzende Satyr aus Pompeji (Abb. 774) gesetzt, doch vgl. Abb. 809.



771. Gryllus: Äneas mit den Seinen auf der Flucht. Herculanische Wandmalerei.



773. Herakles als Schlangenwürger. Erz. Neapel. (Basis modern.)



774. Tanzender Satyr.
Aus Pompeji (Casa del Fauno).
Erzstatuette. Neapel.

Unsicher ist sogar, ob in diesen Zusammenhang ein Werk gehört, in dem man die bedeutendste der uns erhaltenen Schöpfungen alexandrinischer Plastik sehen möchte, die öfter wiederholte **Nilgruppe** (Abb. 775), deren Original in hartem ägyptischen Basalt gearbeitet war. Sechzehn muntere Kinder (Vertreter der sechzehn Ellen, um die der Strom alljährlich anschwillt) spielen mit Krokodil und Ichneumon oder benützen den Leib des alten „Vaters Nil" als Tummelplatz ihrer Lust. An der Basis der Statue schlägt der vornehm heitere Ton wieder ins Burleske um, indem jene zwerghaften Pygmäen den Kampf mit den gefährlichen Tieren des Stromes komisch parodieren (vgl. Abb. 728). Wann dieses, zweifellos aus ägyptischem Kreise erwachsene Werk entstand, ist nicht sicher; seine sehr klassizistische Formgebung spricht für spätere Zeit.

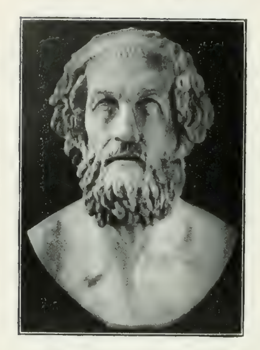


776. Sog. Seneca. Erzkopf. Neapel.

Alexandrinischer Realismus macht sich auch im **Porträt** geltend (vgl. Abb. 757). Ein in Kyrene gefundener trefflicher Erzkopf, der früher fälschlich auf Seneca bezogene Kopf



775. Gruppe des Nil. Marmor. Vatikan.



777. Homerbüste. Sanssouci.

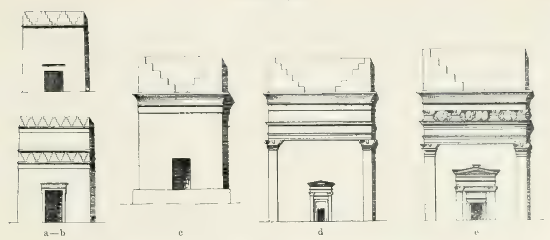
eines Dichters (Abb. 776), andere Bildnisköpfe in dunklem Stein bewähren die scharfe Beobachtung und energische Charakterisierung der alexandrinischen Künstler (vgl. S. 389). Literarische Porträts möchte man in Alexandrien vor allem erwarten und für die Büsten des begeisterten blinden Sängers Homer (Abb. 777), in denen der Realismus sich in Poesie umwandelt, scheint der Hauptsitz der homerischen Studien zunächst in Betracht zu kommen, doch sprechen stilistische Gründe vielmehr für Rhodos (s. u.). Rhodische Kunst und Einfluß des alexandrinischen Homerkultes begegnen sich auch in dem Relief des Archelaos von Priene mit der Apotheose Homers in seinem Heiligtum am Fuße des Musenberges (Abb. 801). Wiederum fehlt es nicht am parodistischen Gegenstück: der Maler Galaton verspottete grausam die Dichterlinge, die den Auswurf Homers ausschlürften. Die Einwirkung alexandrinischer Literaturstudien dringt bis in die „homerischen Becher" der hellenistischen Zeit, tönernen Ersatz silberner Becher mit mythologischen Bildern und Inschriften, ja bis in die römischen Bilderchroniken oder „ilischen Tafeln"; beide Denkmälerklassen wurden aber nicht in Alexandrien selbst ausgeführt. Eine Abhängigkeit der Kunst von der alexandrinischen Dichtung (Nikandros) tritt besonders deutlich in den der Plastik an sich wenig angemessenen Schilderungen von Verwandlungen zu Tage (Abb. 778).



778. Daphne, in Lorbeer verwandelt. Marmor.

Die eigentlich schöpferische Zeit der alexandrinischen Kunst wird das 3. Jahrhundert, die Regierungszeit der drei ersten Ptolemäer, gewesen sein; die Grabmäler lassen einen raschen Verfall erkennen. Unter dem vierten Ptolemäer, Philopator, erreichte der Homerkultus seine Höhe; im Museion ließ er die Statue des Dichters inmitten seiner sieben angeblichen Geburtsstädte errichten. Der Toreut Apelles unterstützte die gelehrten Homererklärer durch eine Nachbildung des Nestorbechers (Il. 11, 632 ff.), den der Grammatiker Dionysios der Thraker (2. Jahrhundert) in Rhodos ebenfalls aus Beiträgen seiner Schüler herstellen ließ: wiederum Belege für den Zusammenhang einer verkommenden Kunst mit der vorherrschenden Gelehrsamkeit. Von Kunstgelehrten lebte Polemon (um 200) eine Zeitlang in Alexandrien, und Kallixeinos (Ende des 3. Jahrhunderts) verfertigte dort einen Künstlerkatalog, entsprechend den literarischen Katalogen der alexandrinischen Bibliothekare. Im ganzen scheint diese Zeit bis zur Einverleibung Ägyptens in das römische Reich (30) für die Kunst ohne Belang.

Syrien. Ähnlich wie die Ptolemäer in Ägypten übernahmen die Seleukiden in Syrien ein Reich mit uralter Kultur und Kunst; schloß es doch Mesopotamien und Persien ein. Es ist eine der empfindlichsten Lücken in der Geschichte der hellenistischen Kunst, daß hier literarische wie monumentale Quellen gleichmäßig ver-



779. Gräberformen in Petra. (Nach Brünnow-Domaszewski.)

sagen. Im Westen der Monarchie, in dem nördlichen Syrien und Kleinasien, wird griechische Kunst vorgewaltet haben. So in der Baukunst. Das „schöne Antiochien" war eine hellenistische Musterresidenz (S. 335); höfische Feste im nahen Lustort Daphne wetteiferten mit denen in Alexandrien (S. 385). Wenn Antiochos Epiphanes nach 175 das peisistratische Olympieion in Athen im großen Stile neu zu erbauen unternahm (S. 357), so war daran höchstens der damals in Griechenland noch wenig angewandte korinthische Baustil und der Baumeister mit dem römischen Namen Cossutius ungewöhnlich (Abb. 690). Auch bei dem von Stratonike um 290 erbauten Tempel der Atargatis in Hierapolis am Euphrat (S. 361) waren die Kunstformen ionisch, mochte auch die Anlage hier wie bei anderen Tempeln einige durch Kultus und Landesbrauch bedingte Besonderheiten aufweisen. Das Eindringen griechischer Formen in heimische Bauweise machen die Gräber der nabatäischen Hauptstadt Petra, halbwegs zwischen dem Toten Meer und dem Arabischen Meerbusen, anschaulich (Abb. 779). Die alteinheimische Turmform der flach aus der Felswand herausgearbeiteten Grabfassaden mit einfachem oder doppeltem Zinnenkranz (a, b) schmückt sich zunächst mit einer griechischen Türumrahmung (b), während andere Gräber entweder nach nordsyrischer Weise oben im Halbrund abschließen, oder eine etwas veränderte Turmform mit schwerfälligem Treppenaufbau bieten (c), die dem benachbarten Ägypten die Hohlkehle entlehnt. Dann wächst der hellenistische Einfluß; unter der Hohlkehle stellt sich griechisches Gebälk ein und Pilaster mit einem verkümmerten ionischen, auf Stuckausführung berechneten Kapitell nehmen die Ecken des Grabes und die Pfosten der Tür ein (d), bis zuletzt eine Art von verkümmerter Attika (S. 338) sich über dem Epistyl einschiebt (e), Zwergsäulen und dazwischen verschiedenartige Füllungen. Die ohnehin vorhandene Neigung dieser Grabanlagen zur Höhenentwicklung wird dadurch noch



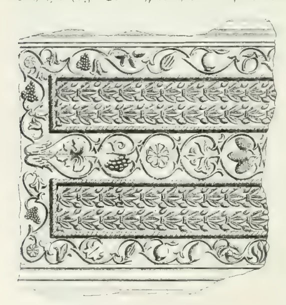
780. Königsgrab („Chazne Firaun") in Petra.



781. „Grab des Absalom". Jerusalem.

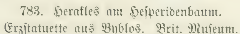
unterstützt, und so entstehen, eigentlich im Widerspruch zu der Bestimmung des Kammergrabes, aber wohl mit unter dem Einfluß der späten Bühnendekorationen, zweistöckige malerische Fassadenbauten, deren prächtigste das sogenannte Schatzhaus des Pharao (Chazne Firaun) ist (Abb. 780). Es darf nicht wesentlich jünger als das erste nachchristliche Jahrhundert gesetzt werden, und ist mit Wahrscheinlichkeit für das Grab eines der nabatäischen Könige erklärt worden. Der Rundbau innerhalb eines von Säulenhallen eingefaßten Raumes ist eine hellenistische Bauform, die wir nicht nur für das Prachtschiff Ptolemäos' IV. (oben S. 362. 392) bezeugt, sondern auch im Heiligtum des Apollon Delphinios in Milet erhalten haben. Die für Märkte (Makella) beliebte Verwendung dieser Bauform ist nur ein besonderer Fall (vgl. Abb. 717), ihre Benutzung in dekorativen Wandbildern (Abb. 718) zeigt ihre weite Verbreitung. Eine Verbindung altheimischer Art mit hellenistischen Formen weisen auch die Grabfassaden und die freistehenden Felsgräber bei Jerusalem auf (Abb. 781): Säulenbasen nach persischer Weise (Abb. 213), wohl ein altes Erbteil, daneben aber auch solche in Gestalt einer Blume, aus der der Säulenstamm emporwächst (Abb. 90), phönikische Volutenkapitelle (Abb. 199), Bekrönungen mit ägyptischer Hohlkehle oder assyrischem Zinnenkranz verbinden sich mit Griechischem. Wo die Ornamentik auf griechische Vorbilder zurückgeht, hat sie, besonders beim pflanzlichen Ornament, einen provinziellen Beigeschmack angenommen (Abb. 782).

Noch weniger als von der Baukunst wissen wir von syrischer Skulptur. Eines der populärsten Bildwerke, des Eutychides Tyche von Antiocheia ist schon genannt (Abb. 669); sie hängt noch ganz von der Kunst des Lysipp ab. In Daphne bei Antiocheia (vgl. S. 335; sollte die Daphnestatue, Abb. 778, hierher gehören?) stand ein akrolither kitharspielender Apollon von Bryaxis (vgl. S. 314), während auf den Münzen fast regelmäßig ein auf dem Omphalos sitzender Apollon mit Pfeil und Bogen (auch statuarisch nachweisbar) erscheint, daneben auch ein elegant an einen Dreifuß gelehnter Apoll. Im ganzen scheint es aber nach den Münzen, als ob die Götterbilder zum großen Teil Kopien oder leise Umwandlungen älterer Statuen gewesen seien, teils archaischer, teils klassischer, wie der Parthenos oder des olympischen Zeus. Eine in Byblos gefundene Erzstatuette des Herakles (Abb. 783), die in mehreren statuarischen Wiederholungen und auf Münzen von Tyros wiederkehrt, verdient um ihres protzigen und trotzigen Auftretens willen Beachtung, weil sie hierin mit einer ehernen Statue im Thermenmuseum zu Rom übereinstimmt, in der ein syrischer Herrscher dargestellt ist, sei es nun Antiochos II. (266—246) oder der Prätendent und König Alexandros Balas (ermordet 146).



782. Ornament von einem jüdischen Sarkophag.





783. Herakles am Hesperidenbaum. Erzstatuette aus Byblos. Brit. Museum.



784. Antiochos I. begrüßt den Sonnengott. Kolossalrelief vom Nemrud-Dagh.

Der Einfluß hellenistischer Bildkunst auf den fernen Osten erhellt teils aus den Münzen dortiger Herrscher bis nach Baktrien (Abb. 759) und Indien (während die Parther eigene Wege verfolgen), teils aus sehr deutlichen Spuren in der Kunst Indiens. Im nördlichen Pendschab, dem Gebiete des Indus, haben sich zahlreiche Denkmäler erhalten, die das Eindringen teils einzelner griechischer Bauformen, teils griechischer Göttergestalten und sonstiger plastischer Motive in die buddhistische Kunst erweisen. Hier mischt sich also Einheimisches mit Fremdem, ähnlich wie das auch in Kommagene zu Tage getreten ist. Dort errichtete sich ein Kleinfürst, Antiochos I. Epiphanes (gest. um 34 v. Chr.), auf dem mehr als 2200 m über den Euphrat sich erhebenden Nemrud-Dagh bei Samosata eines der umfangreichsten erhaltenen Grabmäler. Der Grabhügel hat 150 m im Durchmesser; an zwei Seiten liegt je ein Altarplatz. Im Hintergrunde der beiden Altarplätze prangt jedesmal die Reihe der aus großen Blöcken aufgemauerten thronenden Statuen des Königs inmitten der Götter; zu beiden Seiten stehen kolossale Reliefs der doppelten Ahnenreihe, der persischen und der makedonisch-syrischen, je mit Dareios und mit Alexander dem Großen und Seleukos beginnend, in verschiedener Tracht; oder wir erblicken Darstellungen und Begegnungen des Königs mit Göttern (Abb. 784). Die Gesamtanlage ist großartig, die Ausführung halb barbarisch — das war das Ende der hellenistischen Hofkunst.

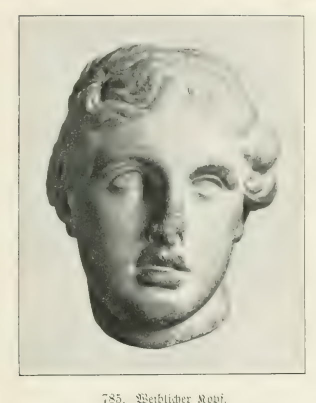
Läßt sich so hellenistischer Einfluß nach Osten wenigstens in einzelnen Beispielen verfolgen, so versagen die Zeugnisse völlig, wenn es sich um Nachwirkungen der altorientalischen Kunst auf die zugewanderten Griechen handelt. Kennten wir Seleukeia am Tigris, die Babylon benachbarte, große östliche Hauptstadt des Syrerreiches, so würden wir vielleicht deutlicher

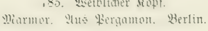
sehen. Spurlos kann eine so bedeutende Kunst nicht verschwinden. Wenigstens in der Architektur möchte man Überreste erwarten. Die Frage ist aufgeworfen worden und verdient sorgfältigste Erwägung, wie weit die spätere Architektur dieser Gegenden, zumal aus der frühchristlichen Zeit, Elemente einer solchen orientalischen Baukunst bewahrt habe, welche einen Rückschluß auf die hellenistische Zwischenzeit gestatten würden. Dieselbe Frage gilt auch der mit der Architektur eng verbundenen Ornamentik. Sie beherrschte einen Haupthandelsartikel Syriens, die „assyrischen" Teppiche mit ihren Blumenmustern und phantastischen Tieren, wie sie z. B. in der Ornamentfassade von Mschatta, einem Wüstenschloß ghassanischer Beduinen aus dem 4. bis 6. nachchristlichen Jahrhundert weiterzuleben scheinen, auch vielleicht in einer Gruppe kleinasiatischer Sarkophage etwa des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Sidamaratypus); freilich fehlt es auch im Westen nicht an ähnlichen Erscheinungen (Abb. 985. 986). Ist uns in jenen Werken etwa ein Nachglanz jener verlorenen mesopotamisch-syrischen Kunst erhalten? Man darf hoffen, daß einmal methodische Ausgrabungen auf diese für den Zusammenhang orientalischer, hellenistischer und altchristlicher Kunst überaus wichtigen Fragen sichrere Antwort geben werden, als sie zurzeit möglich ist.

Pergamon. Die Kunst im ganzen Westen Kleinasiens, von der Propontis bis nach Rhodos, auf altgriechischem Kolonisationsgebiet, bewahrt den griechischen Charakter reiner als die der beiden östlichen Monarchien. Von den Staaten im Norden Kleinasiens wissen wir in Bezug auf die Kunst von Pontos nichts, von Bithynien nichts Zusammenhängendes; die Anlage von Nikäa (S. 335), der bithynische Bildhauer Doidalsas (S. 381), der Kalchedonier Boethos (S. 384) wurden schon früher erwähnt; von dem Glanz der Hauptstadt Nikomedeia wird berichtet. In dem neugegründeten Ilion erbaute schon Lysimachos einen neuen Tempel Athenas, von dem sich einige Metopen, am besten eine mit dem auffahrenden Helios, erhalten haben. Pergamon, der jüngste und für längere Zeit kleinste Staat, der sich aus der in Stücke zerschlagenen Weltmonarchie Alexanders ablöste (281), besaß in der Dynastie der langlebigen Attaliden eine Reihe tüchtiger Herrscher, die sich von den Ptolemäern durch einen mehr bürgerlichen Charakter und durch Anschluß an die attischen Überlieferungen unterschieden; ein Attalos beschenkte Athen mit Gruppen (S. 402), Eumenes II. und Attalos II. mit großen Hallen unter der Akropolis (Abb. 486, 51) und am Markte (Abb. 710). Im Wetteifer mit den Ptolemäern begünstigten die Attaliden die gelehrten Studien; ihre Bibliothek (Abb. 715 f.) war weit und breit berühmt. Mit kunsthistorischem Interesse und im Einklange mit den kunstgeschichtlichen Studien ihrer Gelehrten, deren Hauptvertreter Antigonos zugleich Künstler war, sammelten die Attaliden daneben ältere Bildwerke, selbst archaische von Bupalos und Onatas (S. 195. 218). Es ist vielleicht nur ein Zufall der Überlieferung, wenn einzelne Seiten der Kunst uns als besonders charakteristisch für Pergamon erscheinen.

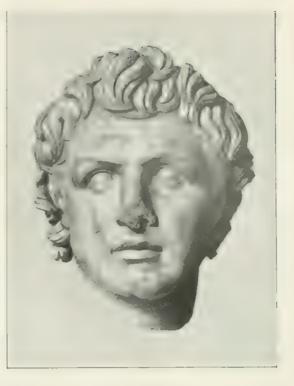
Unter den pergamenischen Götterbildern erhält lediglich Phyromachos' Asklepios (2. Jahrhundert), der für das berühmte pergamenische Asklepieion geschaffen ward, Lob. Andere Statuen, z. B. des Zeus, der Athene, einer Nike, eines Hermaphroditen, haben die dortigen Ausgrabungen zu Tage gefördert; sie geben von dem Stande statuarischer Kunst einen hohen Begriff. Von besonderer Schönheit ist ein weiblicher Kopf, der der Aphrodite von Melos nicht ganz fernsteht, aber sich durch duftige malerische Behandlung und seelenvolle Belebung von ihr unterscheidet (Abb. 785).

Die aus allen Teilen Griechenlands in Pergamon zusammenströmenden Künstler fanden reiche Beschäftigung bei den Königen Attalos I. und Eumenes II., die ihre Siege über die in Kleinasien eingebrochenen wilden Galater durch ausgedehnte Kunstschöpfungen feierten. König Attalos I. Sotér (241—197), von dem ein ausgezeichnetes Bildnis zum Vorschein





785. Weiblicher Kopf.
Marmor. Aus Pergamon. Berlin.



786. Attalos I.
Marmor. Aus Pergamon. Berlin.

gekommen ist (Abb. 786), stiftete in den zwanziger Jahren auf dem Tempelhofe der Athena Polias in Pergamon (Abb. 726) eherne Statuen und Statuengruppen, Szenen aus den Kriegen gegen die Galater und seine übrigen Feinde, namentlich Antiochos Hierax von Syrien. Die Namen einzelner Künstler haben sich auf den allein übrig gebliebenen Sockeln erhalten. Ein Ehrenplatz unter ihnen scheint Epigonos zu gebühren, den wir zwischen 263 und 223 in Pergamon tätig sehen; neben ihm werden von Plinius Antigonos, Phyromachos und Stratonikos genannt. In welcher Weise die einzelnen Bildwerke angeordnet waren, um schließlich einen einheitlichen Eindruck zu erwecken, wissen wir nicht; wir müssen es schon als ein Glück preisen, daß uns vereinzelte plastische Schöpfungen, offenbar Arbeiten der pergamenischen Schule, aus kleinasiatischem Marmor von den korassischen Inseln (Phurni) gefertigt, einen Einblick in die Auffassung und Kompositionsweise, die bei der Schöpfung des großen Weihgeschenkes waltete, gewähren. Im sog. Fechter des kapitolinischen Museums (Abb. 787) erblicken wir einen sterbenden, auf seinen Schild niedergesunkenen Galater; als solchen bezeichnen ihn die gebogene Trompete, das Halsband, die im Kopftypus, in Haar- und



787. Sterbender Galater (sog. sterbender Fechter). Marmor. Kapitol.



788. Galater und sein Weib. Marmor. Rom, Thermenmuseum.

Barttracht, im straffen, muskelkräftigen Körper deutlich ausgesprochene Rasse. Bewunderungswürdig sind die unverhüllte Wahrheit, die packende Kraft der Schilderung, aber nicht minder die edle Gesinnung, die auch dem besiegten Barbaren gerecht wird. Ist dieser Held Roland etwa der hochgepriesene „Trompeter" des Epigonos? Auch desselben Künstlers Kind, das die erschlagene Mutter vergebens liebkost, möchte man hierher beziehen. Der gleichen Auffassung wie die kapitolinische Statue entstammt die ludovisische Gruppe des Thermenmuseums in Rom (Abb. 788). Ein galatischer Häuptling hat, um sich und sein Weib der schimpflichen Gefangenschaft zu entziehen, diese soeben getötet und stößt nun in wildem Trotz sich selbst das Schwert in die Brust. Der **Grundzug dieser Schilderungen ist ein starker Realismus, zu dessen Entfaltung die nationale Besonderheit der Feinde Gelegenheit bot, da**bei aber ein gehaltenes Pathos, das sich demnächst noch stärker und einseitiger entwickeln sollte. Eben dieser pathetische Zug unter**scheidet die pergamenischen Statuen von den** alexandrinischen Darstellungen fremder Natio**nalitäten (Abb. 769).**

Auf denselben Anlaß bezieht man meist ein in ähnlicher Form gestaltetes Weihgeschenk auf der Akropolis zu Athen, als dessen Stifter ein Attalos genannt wird. Vier umfangreiche Gruppen von halblebensgroßen Statuen verherrlichten die siegreichen Kämpfe der Götter gegen die Giganten, der Athener gegen die Amazonen und gegen die Perser, der Pergamener gegen die Galater. Mythische und historische Kämpfe rücken dicht aneinander, die Könige von Pergamon erscheinen als die Vollender des von den Göttern begonnenen, von den Athenern fortgesetzten Kampfes gegen barbarische Gewalten (vgl. S. 244 f. 256 f.). Von diesem Weihgeschenke haben sich gleichfalls allerlei Kopien erhalten, nach ihrer eigentümlichen Größe und dem Gegenstand bestimmbar. Kämpfende, sterbende Galater sind im Louvre, in Venedig vorhanden, Sta-



789. Tote Amazone. Marmor. Neapel.



791. Kopf eines toten Persers. Marmor.
Vom Palatin. Rom, Thermenmuseum.



792. Kopf eines Kriegers. Marmor.
Brit. Museum.

tuen getöteter Amazonen (Abb. 789), Giganten (Abb. 790), kämpfender und gefallener Perser bewahren die Sammlungen in Neapel, in Venedig, im Louvre, im Vatikan. Ihre genauere Vergleichung läßt sie nicht nur als weniger originale, sondern auch zweifellos als jüngere Arbeiten erkennen, wie die großen attalischen Werke (Abb. 787 f.), ihr Stil zwingt, sie frühestens mit dem großen Altar zusammenzustellen, und so werden wir Attalos II. Philadelphos als ihren Stifter annehmen müssen. Daß ähnliche Gruppen schon in größerem Maßstab existierten, scheint ein herrlicher lebensgroßer Kopf eines toten Persers (Abb. 791) zu beweisen. Von den Siegern ist bisher keiner zum Vorschein gekommen, nur einzelne Köpfe (Abb. 792) werden mit Wahrscheinlichkeit hierher bezogen.

Der ausgesprochen ethnologische Zug in den älteren pergamenischen Schöpfungen ist auch dem scharf charakterisierten, messerschleifenden Skythen zu Florenz eigen, der aus dem gleichen Marmor von Phurni wie jene Galatergruppen gearbeitet ist. Er gehörte zu einer Gruppe, von welcher der hängende Marsyas, ein Meisterstück anatomischer Beobachtung, noch in mehreren Exemplaren erhalten ist; unter ihnen erweist sich eine jüngere Umgestaltung schon durch den rötlich gefleckten Marmor (der nur beim Marsyas erträglich ist) als Einzelwert, das vermutlich die Rolle einer Gartenfigur zu spielen bestimmt war. Ob auch ein schöner weicher **Torso eines sitzenden Apollon, der in Pergamon gefunden worden ist, zu derselben Gruppe ge**hörte, steht nicht ganz fest. Nach Pergamon mag auch die Figur eines in Rom gefundenen



790. Toter Gigant. Marmor. Neapel.

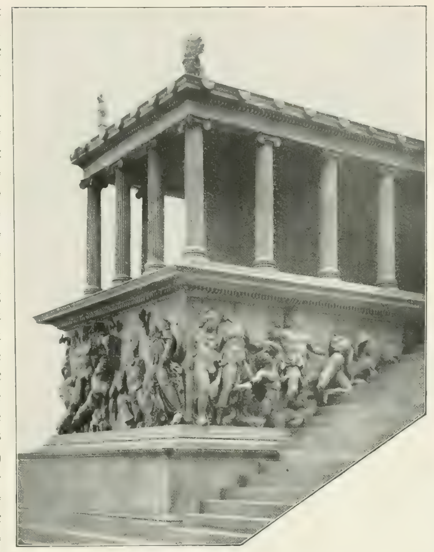


793. Sitzender Faustkämpfer. Erz. Rom, Thermenmuseum.

sitzenden Faustkämpfers (Abb. 793) weisen, die mit unerbittlicher Wahrheit einen Helden der Palästra wiedergibt und selbst die Verstümmelungen und Wunden an Nase, Mund, Ohren, Armen zu betonen nicht vergißt. Die Auffassung ist viel vulgärer und realistischer als in dem olympischen Erzkopfe (Abb. 666). Ferner darf der sog. Barberinische Faun in München, ein Satyr, der nach reichlichem Trunk einen schweren Schlaf schläft und ungezwungen alle Glieder streckt, sicher ein griechisches Originalwerk, wegen seiner meisterhaften Naturwahrheit in diesen Zusammenhang versetzt werden.

Während Attalos I. durch glückliche Kämpfe und sein Bündnis mit Rom das pergamenische Königreich befestigte, gelang es seinem Sohne **Eumenes** II. (197—159) infolge seiner Teilnahme am Kampfe Roms gegen die Syrer und an der Entscheidungsschlacht bei Magnesia (190) sein Reich über den größten Teil des vorderen Kleinasiens auszudehnen und Pergamon zu einer Großstadt umzugestalten (Abb. 726, Nebenkärtchen), der auch ein Park (Nikephorion) nicht fehlte. Diesem Entwicklungsstadium gehört der **Riesenaltar** (34,60×37,70 m) auf der Burg von Pergamon an, den Eumenes etwa um 180 v. Chr. als Gesamtdenkmal seiner Siege über Nabis, Antiochos, Prusias und die Galater errichtete (Abb. 726 f.). Die davon wiedergewonnenen Reste bilden einen Hauptschmuck des Berliner Museums. Prachtaltäre waren nichts Neues (S. 316. 389), aber hier war doch etwas Ungewöhnliches geleistet. An dem Unterbau, in den die zur Plattform führende breite Treppe einschneidet (Abb. 794), zog sich ein 130 m langer, 2,30 m hoher Fries, die **Gigantomachie** darstellend, in ununterbrochenem Fluß hin. Daß man zur Verherrlichung eines historischen, kaum vergangenen Ereignisses ausschließlich auf eine mythologische Szene zurückging, den Sieg über die Barbaren wiederum, wie in der attalischen Gruppe, in dem vorbildlichen Siege der Götter über die Giganten feierte, erinnert ebenso an die Kunstsitte des perikleischen Zeitalters (S. 256 f.), wie an höfische Wendungen der gleichzeitigen Poesie. Dabei aber führt uns die Gigantomachie in eine neue, ungeahnte Welt des entfesselten Pathos. Es sind nicht nur Schilderungen voll wuchtiger Kraft, packender Naturwahrheit und leidenschaftlich dramatischen Ausdruckes, sondern es strömt eine überquellende, rauschende Lebensfülle auf uns ein. Überraschend wirkt in dieser Spätzeit die fast unbegrenzte erfinderische Begabung, die freilich Benutzung älterer Kunstwerke, besonders attischer des 5. Jahrhunderts, nicht ausschließt, aber doch einen bisher unerhört weiten Kreis göttlicher Wesen nicht bloß aus dem Olymp, sondern auch aus dem Dunkel der Unterwelt, aus den Tiefen des Meeres, wie es scheint auch aus dem Kreise der Gestirne aufbietet und ebenso aus den bald rein menschlichen, bald schlangenfüßigen, bald geflügelten, bald löwenköpfigen (Abb. 795) Gigantenfiguren spricht.

Bis zum Phantastischen hat sich die Erfindung gesteigert. Wie kühn ist die Bildung der dreiköpfigen Hekate, die, von den Höllenhunden unterstützt, mit ihren drei Armpaaren Angriff und Abwehr gleichzeitig übt! Großartig ist Zeus' siegreiche Macht dargestellt, wie er mit Blitz und Ägis drei Giganten zu Boden schmettert. Von erhabener Schönheit ist der bogenschießende Apollon (Abb. 795), schwungvoll der Zug des Helios (Abb. 796). In der Schilderung der Giganten erscheint die rohe elementare Naturkraft mit raffinierter Schärfe ausgeprägt, ihre Köpfe entfalten eine Fülle charakteristischer Wildheit; es fehlen aber andererseits auch nicht menschlich rührende Züge, wie z. B. in der Athenagruppe (Abb. 797) bei der aus dem Erdboden auftauchenden Gestalt der klagenden Erdgöttin, der Mutter der Giganten. Aber alles wird mit kräftigen, fast übertreibenden Mitteln vorgetragen, es wirkt vor allem das starke Pathos der Köpfe, eine weit ausgreifende, aufs äußerste gespannte Bewegung der Gestalten, vergleichbar der am Maussoleum (Abb. 613) ausgeprägten, die meistens derb kräftige Behandlung des Nackten, das effektvolle Rauschen der tief ausgehöhlten Falten, das rastlose Ineinandergreifen immer neuer Gewaltsamkeiten, die vollkommene Freiheit in jeder Art von Bewegung, der völlige Verzicht auf einen ruhigen Hintergrund. Aber gegenüber all diesem Neuen und in seiner Unruhe Ungewohnten, Barocken wie man gerne sagt, darf nicht übersehen werden, wie sehr doch diese Zeit

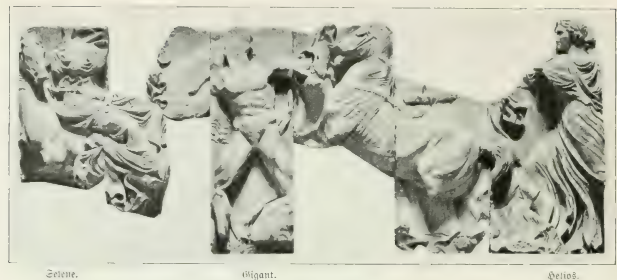


794. Ecke des pergamenischen Altars. Berlin.



Leon und Äther. Apollon.

795. Vom pergamenischen Altar. Berlin.



796. Heliosgruppe vom pergamenischen Altar. Berlin.

von der klassischen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts abhängig ist, viel abhängiger als die vorhergehende Epoche mit ihren naturalistischen und dabei innerlicher erfaßten Barbarendarstellungen. Ihnen gegenüber zeigt die Gigantomachie zweifellos ein leereres Pathos. Sie bezeichnet ebensowenig das Höchste der griechischen Kunst wie etwa der Laokoon, mit dem sie manche Berührungspunkte bietet; aber in ihrer Art stellt sie eine außerordentliche Leistung dar, eine Zusammenfassung des früher Geleisteten und Steigerung zu ganz neuen Wirkungen. Wer der Erfinder war, wissen wir nicht; von den ausführenden Künstlern nennen die Inschriftbruchstücke Dionysiades, Menekrates (aus Theben?), in dem man ohne rechte Gewähr den Architekten des ganzen Baues sehen möchte, Orestes und andere. Daß der Fries nicht ohne Nachwirkung blieb, beweisen unter anderem Reliefbruchstücke vom Athenatempel in Priene; auch



797. Athenagruppe vom pergamenischen Altar. Berlin.




798. Vom Telephosfriese des pergamenischen Altars.

Satyrn im Gigantenkampf erscheinen wie ein Satyrspiel zu jener Göttertragödie. Außer dem großen Gigantenfries enthielt der Altarbau noch einen zweiten kleineren Fries, der den oberen Altarhof umzog. Er schilderte in einer zusammenhängenden Folge von Einzelszenen (eine Kompositionsweise, die hier eigentlich zum erstenmal auftritt) die Sage des Telephos, des Ahnherrn von Pergamon. Die Stelle, an welcher er, die Wand schmückend angebracht war, erlaubte und verlangte geradezu einen anderen Stil als der architektonisch wirkende Gigantenfries. Während dieser deshalb auf jede Darstellung des Raumes verzichten mußte und sein buntes Gewimmel sich vor einem glatten, idealen Hintergrund ausbreitet, charakterisiert und belebt der Telephosfries (Abb. 798) den Raum durch verschiedenartiges landschaftliches Beiwerk und gemahnt dadurch an Schöpfungen der Malerei. Die ruhigeren Ereignisse der Telephossage vertrugen eine ganz andere Vortragsweise, und auch der kleinere Maßstab wirkte dazu mit, diesem Friese im Gegensatz zu der architektonisch-dekorativen Gigantomachie einen ganz anderen, intimeren, feineren Charakter zu verleihen. In der Nähe des Altars gefunden, aber nicht zu seinem unmittelbaren Schmuck gehörig ist eine Anzahl von Frauenstatuen, von rauschender, durch wirkungsvolle Verteilung der Massen und stoffliche Charakterisierung ausgezeichneter Gewandbehandlung; etwas abgeschwächt kehrt diese in einer kapitolinischen Statue (Abb. 799) wieder.



799. Gewandstatue. Kapitol.

Eumenes umgab auch den Tempelhof der Athena mit einer doppelstöckigen Säulenhalle (Abb. 686. 692. 715). Die hier angebrachten Geländerreliefs mit aufgeschütteten Waffen (Abb. 800), für die der Scheiterhaufen Hephästions (S. 336) das Vorbild geliefert hatte, wirkten nun selbst als Vorbild weiter bis zur Basis der Trajanssäule und weit darüber hinaus. Die künstlerische Fürsorge der pergamenischen Könige beschränkte sich nicht auf die Hauptstadt oder auch nur ihr eigentliches Reich. Delphi (Abb. 384), Athen

(Abb. 486, u. 710) wurden durch sie mit Bauten geschmückt. Ein Tempel der Königsmutter Apollonis (gest. um 160) in ihrer Geburtsstadt **Kyzikos** ward durch eine Reihe von Reliefs (S. 358) berühmt, die die Kindesliebe verherrlichten und zum erstenmal römische Gestalten, Romulus und Remus, in den griechischen Bilderkreis einführten.

Im Gegensatze zu der stattlichen öffentlichen Baukunst war der pergamenische **Königspalast** (wenigstens was davon noch nachweisbar ist, Abb. 708) einfach und begnügte sich mit farbigem Stuckbewurf der Wände statt kostbaren Marmors (S. 364f.); ein Palast der Attaliden in Tralles war aus Lehmziegeln erbaut. Dabei entbehrten aber die Paläste nicht des Schmuckes kunstvoller Mosaikfußböden (S. 378f.), und auch die höfischen Kleinkünste, Gemmenschnitt und Toreutik, blühten. **Boethos** von Kalchedon (S. 384) und **Stratonikos** von Kyzikos (S. 387) waren auf diesen Gebieten mit Ruhm tätig. Es scheint, daß Pergamon hierfür wie für die Weberei und Teppichstickerei einen Mittelpunkt bildete; golddurchwirkte „attalische" Gewebe erwarben sich in Rom große Beliebtheit. Auch das irdene Geschirr von Pergamon war gesucht.



800. Brüstung des oberen Stockwerks der Säulenhalle im Athenaheiligtum, Pergamon. Berlin.

Mit dem Erlöschen der attalischen Dynastie (133) verschwindet die besondere Blüte der pergamenischen Kunst, die wir uns überhaupt nicht isoliert, vor allem je länger je mehr mit Rhodos in Beziehung denken müssen. In der jüngeren Zeit tritt **Ephesos** hervor, das einige Künstler aufzuweisen hat. Berühmt ist der sog. Borghesische Fechter, das Werk des **Agasias** von Ephesos. Ein Krieger in weit vorgestreckter Stellung deckt sich mit dem Schilde gegen einen (unsichtbaren) Reiter, um im nächsten Augenblicke selbst zum Angriffe vorzugehen. Trotz der heftigen Bewegung der Gestalt und der Aufregung, die sich im Kopfe kundgibt, erblicken wir in der Statue doch zumeist eine Schaustellung der allerdings großen anatomischen Kenntnisse des Meisters; um so mehr, als wir es kaum mit einer Originalerfindung des Agasias zu tun haben, der in der Komposition vielmehr von einem Werk des 4. Jahrhunderts abzuhängen scheint.

Rhodos bewahrte in noch höherem Grade als Pergamon die rein griechischen Überlieferungen und pflegte während der ganzen hellenistischen Zeit eifrig die Kunst. Ihr Einfluß er-

streckt sich, wie bemerkt, weit nach Kleinasien hinein, was wir namentlich aus den Städten am Mäander (Priene, Magnesia, Tralles, Antiocheia) kennen, fügt sich dem Bilde ein, das wir von Rhodos bekommen.

Von der Baukunst hören wir so gut wie nichts (außer etwa dem rhodischen Peristyl S. 363); man darf annehmen, daß dort so gut wie auf dem Festlande Hermogenes' Einfluß herrschte (S. 359). In den Bildkünsten ist es bemerkenswert, daß mehrfach Maler und Bildgießer in einer Person vereinigt waren (Philiskos, Aristonidas, Tauriskos) oder beide Künste in derselben Familie geübt wurden. Rhodos hatte schon durch Lysipps Helios, sodann zur Zeit seines Aufschwunges, nach der glücklich überstandenen einjährigen Belagerung durch Demetrios (304), durch Chares, den Schöpfer des berühmten Kolosses (S. 347), den Einfluß der lysippischen Schule erfahren: die Malerei war dort durch Protogenes vertreten. Mehr als hundert Kolossalstatuen in Rhodos, darunter fünf von Bryaxis (S. 318), drückten die Macht und den Stolz des Staates aus, der als Haupt einer mächtigen Hansa emporblühte. Das große Erdbeben von 224 beschädigte die Stadt aufs schwerste — damals stürzte auch der Koloß des Chares —, aber freigebige Hülfe von allen Seiten half den Schaden rasch ausbessern. Eine Menge von erhaltenen Inschriften zeigen uns, wie oft man in diesem blühenden Gemeinwesen Veranlassung zu haben glaubte, Bürger und Bürgerinnen jeder Art durch Statuen zu ehren, und wie viele einheimische und zugewanderte Künstler hier lohnenden Erwerb fanden. So bildete Rhodos den Brennpunkt für weite Gebiete; der Kreter Timocharis z. B. arbeitete außer für Rhodos und die Nachbarinseln auch für Sidon, andere für Besteller in Kilikien, Kreta, Chios, ja sogar in Olynthos.



801. Apotheose Homers.
Marmorrelief des Archelaos von Priene. Brit. Museum.

Im 2. Jahrhundert ist der Hauptvertreter der rhodischen Marmorplastik der Sohn des Bildhauers Polycharmos Philiskos, der zugleich Maler war. Eine Aphrodite, ein Apoll mit Schwester und Mutter und mit den neun Musen wurden später in Rom bewundert. Wir glauben diese zweifellos damals bekanntesten Musen auf einer Basis von Halikarnaß und der „Apotheose Homers" (Abb. 801) wiederzufinden, die Archelaos aus dem nahen Priene etwa im 1. Jahrhundert für einen siegreichen Dichter schuf. Die meisten der hier auftretenden Musen kehren in Statuen wieder, von denen die sog. Polyhymnia in Berlin am bekanntesten ist (Abb. 802). Dieser sehr wahrscheinlichen Vorstellung von der feinen Art des Philiskos widerspricht nun



802. Polyhymnia (Kopf ergänzt). Berlin.



803. Grabrelief aus Smyrna. Berlin.

allerdings ein in Thasos gemachter Fund. Im dortigen Heiligtum der Artemis Polo steht unter andern die Basis, welche das Bild einer gewissen Are, ein Werk des Philistos, getragen hat. Der Statuenrest, den man dazu rechnet, läßt sich mit den Musen nur schwer in Beziehung bringen, ist aber überhaupt so handwerksmäßig, daß sein Urheber kaum des Ansehens, das Philistos genoß, würdig gewesen wäre. Ergänzt wird der Kreis dieser Statuen durch Bildwerte aus Magnesia (gegen 100 v. Chr.), teils kolossale Göttergestalten in Hochrelief vom großen Altar des Artemision, teils verwandte Porträtfiguren. Ihnen allen ist ein besonderer, äußerst gegensatzreicher Gewandstil eigen, der den Stoff der Gewänder mit allen ihren kleinen Bewegungen virtuos wiedergibt und besonders gern einen dünnen, schleierartigen Mantel — wohl aus koischer Seide — mit einem Hin und Her von Faltenzügen über den schwereren Chiton breitet. Bei stehenden Figuren pflegt sich das stoffreiche Gewand schleppenartig breit um die Füße zu lagern. Dieser besondere Stil entwickelt sich allmählich zu immer größerer Verfeinerung. In einfacherer Form beherrscht er die kleinasiatischen Porträtstatuen der Spätzeit, die Grabreliefs aus Kleinasien und von den Inseln (Abb. 803), die kleinasiatischen Tonfiguren. Rein dekorative Gesichtspunkte herrschen in dem Friese des magnesischen Artemistempels (Amazonenkämpfe) und ähnlichen Bruchstücken aus Teos und Kos; diese Friese sollten nur als Ganzes an ihrer Stelle am Tempel, nicht durch ihre Einzelheiten wirken (S. 360).

Ähnlich wie die pergamenische zeigt die rhodische Kunst etwa vom 2. Jahrhundert



804. Menelaos (Kopf richtig gewendet) mit der Leiche des Patroklos. Florenz, Loggia dei Lanzi.

an eine Vorliebe für das Pathetische. Wir hören von dem rhodischen Bildgießer und Maler Aristonidas (2. Jahrh.), daß er einen Athamas schuf, der wegen des von ihm getöteten Sohnes in Wahnsinn versunken dasaß. Dieselbe Sage stellt ein übel ergänzter Neapler Torso dar. Ein Meisterwerk dieser Art ist die berühmte Gruppe des Menelaos, der Patroklos' Leiche aus dem Schlachtgetümmel rettet (Abb. 804); außer dem vortrefflichen, aber arg verstümmelten sog. Pasquino in Rom und Resten einiger anderer Exemplare besitzen wir in Florenz noch zwei Wiederholungen. Von einer Gruppe, in der der Schatten Klytämestras die schlafenden Erinnyen zur Rache an Orestes erweckte, ist vielleicht in der fälschlich sogenannten Medusa Ludovisi (Abb. 805) ein prachtvolles Bruchstück erhalten; in dem kraftvollen Untergesicht, dem festgeschlossenen Munde, dem wirren Schlangenhaare spricht sich der Charakter der unerbittlichen Rachegöttin meisterhaft aus. Ob freilich alle diese Werke gerade nach Rhodos und in diese Zeit gehören, muß dahingestellt bleiben, zum Teil mögen sie schon etwas früher entstanden sein. Sicher nach Rhodos führt das Original des sog. farnesischen Stiers (Abb. 806). Es war das für Rhodos gearbeitete Werk zweier Brüder Apollonios und Tauriskos aus Tralles; wenn ihr Adoptivvater Menekrates der am pergamenischen Altar beschäftigte Künstler (S. 406) war, so würde sich damit ihre Zeit (Mitte des 2. Jahrhunderts) und eine Beziehung zur pergamenischen Kunst ergeben.

Das gewaltige Werk schilderte auf Grund einer euripideischen Tragödie die Strafe, die Zethos und Amphion an Dirke, der Peinigerin ihrer Mutter Antiope, vollziehen. Der Originalgruppe gehörten nur die beiden Brüder, Dirke und der Stier an; vielleicht lag ein Gemälde zu Grunde (Tauriskos scheint auch Maler gewesen zu sein, vgl. S. 409). Leider ist durch unrichtige Ergänzung die Fesselung Dirkes an den Stier unklar geworden; aber der Gegensatz der hilflos flehenden Dirke und der erbarmungslosen Rächer ihrer Mutter ist deutlich geblieben, und der Aufbau der Gruppe mit dem aufwärts und vorwärts stürmenden Stier über seinem Opfer ist von packender Wirkung. Dabei muß man von dem kleinen Berggott, dem Getier



805. Schlafende Erinys (sog. Medusa Ludovisi). Marmor. Rom, Thermenmuseum.

an der Basis, der Antiope im Hintergrunde absehen; sie sind Zusätze des Kopisten, der das von Asinius Pollio nach Rom überführte Originalwerk in antoninischer Zeit für eine von allen Seiten sichtbare Aufstellung in den Caracallathermen umarbeitete. Das sehr elegante Gewand Dirkes schließt sich an die Gewandbehandlung des Philistos an (S. 410).

Etwa an das Ende des 2. Jahrhunderts gehört ein Bildhauer aus Antiocheia am Mäandros, dessen verstümmelter, wohl Alexandros zu ergänzender Name auf der (jetzt verlorenen) eigentümlich schräg abgebrochenen Basis einer unbedeutenden jugendlichen Herme stand. Herme und Basis wurden 1820 in Melos (Milo) zusammen mit der berühmten Aphrodite von Melos (Abb. 807) gefunden, und da jene Basis angeblich genau an die ebenso schräg zugeschnittene Basis der Statue paßte, obwohl von den beiden dann aneinander stoßenden Flächen die eine sorgfältig gearbeitet ist, die andere Bruchfläche war, so hat man trotz der Unwahrscheinlichkeit, die darin liegt, die sehr anfechtbare Annahme, daß Alexandros der Meister dieser Statue sei, noch nicht allgemein aufgegeben. Die Statue ist aus mehreren Stücken zusammengesetzt, was



806. Der farnesische Stier. Kolossalgruppe. Neapel.

in älterer Zeit kaum vorkommt, auch ist die Rückseite vernachlässigt. Sie stellt die Umarbeitung eines Originals aus dem 4. Jahrhundert dar, in dem die Göttin mit beiden Händen den Schild des Ares faßte, um sich darin zu bespiegeln (Aphrodite von Capua). Das Urteil darüber, wie weit der jüngere Künstler dies Motiv verändert habe, hängt von der Frage ab, ob die Inschrift des Alexandros und demnach auch die Herme zur Statue von Melos gehören. Wird die Frage bejaht, so muß man annehmen, die Göttin habe statt des Schildes in der Linken irgend etwas anderes gehalten, wie man meint, einen Apfel (Melon), als redendes Abzeichen der Insel, für die sie geschaffen war, und daß zu ihrer Linken, wir wissen nicht aus welchem Grunde, jene Herme aufgestellt wurde. Das wäre freilich eine arge Schlimmbesserung des ursprünglichen Motivs gewesen, und wir werden um so weniger geneigt sein, an sie trotz der schon berührten Bedenken zu glauben, als sie mit der künstlerischen Vorzüglichkeit des Erhaltenen in unlösbarem Widerspruch steht. Glaublicher ist deshalb, daß der Künstler Alexandros nichts mit der Statue der Aphrodite zu tun hat, daß aber ihr Urheber gegenüber dem Vorbild nur eine leise Drehung im Körper vorgenommen, der Göttin jedoch den Schild gelassen hat, der auf dem Schenkel aufruhte; schon die sonst sehr unnatürlich wirkende Anordnung des Gewandes macht das wahrscheinlich. Die Erfindung ist dann, wenn nicht originell, so doch nicht unfrei, und steht im Einklang mit der virtuosen Ausführung. Die freie, lebhaft bewegte Haltung der Göttin, die Wiedergabe des schwellenden Fleisches bei prachtvollen Formen, der Ausdruck hoheitsvoller Unnahbarkeit in Kopf und Blick ist vollendet; nicht ganz auf der gleichen Höhe steht die Gewandbehandlung. Auf die allgemeine Verwandtschaft mit einem pergamenischen Frauenkopf ward schon oben (S. 400) hingewiesen. Dieser ist aber weicher in den Formen, darin einem geschmeidigen Dionysos aus dem benachbarten Tralles vergleichbar, dem ein großartigerer Genosse in dem Neapler Torso desselben sitzenden Gottes angereiht werden kann.



807. Aphrodite von Melos. Louvre.

Zu Beginn des letzten vorchristlichen Jahrhunderts erlebte Rhodos, das wegen seiner Parteinahme für Perseus von den Römern stark benachteiligt worden war, einen letzten Aufschwung und trat gewissermaßen das Erbe Pergamons an. Wissenschaft und Rhetorik blühten und zogen Scharen von Schülern, auch aus Rom, nach Rhodos. Um diese Zeit, wohl schon seit dem Ausgang des 2. Jahrhunderts, wirkte dort in mehreren Generationen eine Künstlerfamilie, deren Hauptnamen Athanodoros und Hagesandros waren. Ihr gehört das berühmteste Werk der

rhodischen Plastik an, dessen Ursprung früher von manchen Forschern in die Zeit des Kaisers Titus versetzt, von anderen dem 3. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben wurde, das aber neuerdings seinen festen Platz um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. erhalten hat. Es ist die Laokoongruppe im Vatikan (Abb. 808), ein Originalwerk der Rhodier Hagesandros, Polydoros und Athanodoros, wahrscheinlich eines Vaters und seiner beiden Söhne. Sie wurde 1506 in Rom aufgefunden und übte, von Michelangelo hochgepriesen, auf die Renaissancekunst großen Einfluß. Zwei von Apoll gesandte Schlangen haben dessen Priester Laokoon und seine beiden jugendlichen Söhne umstrickt: schon hat die eine den jüngeren Sohn mit tödlichem Bisse verletzt, die andere wendet sich eben gegen den Vater, während der ältere Sohn wenigstens noch bemüht ist, sich aus der Umwindung zu befreien.



808. Die Laokoongruppe (ohne die Ergänzungen). Vatikan.

Das Berechnete der reliefartigen Komposition und die fast ausschließliche Betonung des körperlichen Leidens sind Mängel, die stark in die Augen fallen, dafür verdienen aber die Verbindung der drei Gestalten mit den Schlangen zu einer geschlossenen Gruppe, die abgestufte Steigerung des Ausdrucks und die virtuose Durchführung der Körperformen, namentlich an dem Vater, hohe Bewunderung. Die Gruppe ist ihrer, wenn auch peinlichen Wirkung sicher. Wenn uns aber der gräßliche Vorgang als ein grausames Geschick erscheinen will, so wußte der antike Beschauer, daß es sich um ein Strafgericht handelte, das der Gott über seinen schuldigen Priester verhängte (der Altar und ein nur noch in Resten vorhandener Lorbeerkranz bezeichneten ihn als solchen). Immerhin ist es eigen, daß dies Werk, das die selbständige griechische Kunst abschließt, lange Zeit als deren

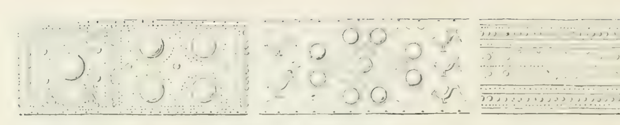
Gipfel, als „das Wunder der Kunst" erschienen ist. Erst durch die richtige historische Einordnung ist das Werk aus dem Charakter seiner an Kämpfe und Greuel aller Art gewöhnten Zeit besser verständlich geworden und hat dadurch zugleich eine angemessenere Würdigung gefunden. Übrigens steht der Laokoon nicht allein da. Denn sein durchfurchtes Antlitz, in dem kein ruhiges Fleckchen ist, gehört zu den Köpfen des blinden **Homer** (Abb. 777) mit ihrem allerdings friedlicheren Pathos. Sein idyllisches Gegenstück findet der Kopf Laokoons in dem Kopfe des von Eros gequälten borghesischen **Kentauren** (Abb. 809), und dieser hat wiederum sein Seitenstück in einem jugendlichen Genossen, der sich Eros' Neckereien williger gefallen läßt, und dessen derberer Kopftypus (vgl. Abb. 810) im Satyrgeschlecht weit verbreitet ist. So blicken wir noch in einen reichen Betrieb der rhodischen Kunst in dieser ihrer letzten Zeit. Mit der Zerstörung der Stadt durch Cassius (43) hat dann auch die letzte griechische Kunststätte ihre Bedeutung eingebüßt, mochten auch manche Künstler, wie die Söhne des Hagesandros, noch weiter Porträtstatuen schaffen. Die neue Welthauptstadt Rom verschlingt alle griechische Kunst.



809. Borghesischer Kentaur. Louvre.



810. Sog. Faun mit dem Flecken. Marmor. München.



811. Ornamente der Hallstattkunst. (v. Sacken.) (Vgl. S. 418)

C. Italien.

Die italische Halbinsel bietet infolge ihrer Ausdehnung von den Alpen bis nahe an Afrika von Norden nach Süden die größten klimatischen Verschiedenheiten, dazu im Westen und Osten eine ganz verschiedene landschaftliche Gestaltung. Auch die Bewohner waren nicht eines Stammes: die Messapier im Südosten, die Etrusker in Mittelitalien, die Ligurer im Norden, die Gallier in der Poebene waren den anderen italischen Stämmen fremd; Sizilien hatte seine eigene Urbevölkerung. Demgemäß zeigen auch die ältesten Kulturerzeugnisse starke Unterschiede, z. B. in Sizilien, in Etrurien, oder in der Ebene nordlich vom Apennin; allein das Interesse, das sie bieten, ist mehr kulturhistorischer und ethnologischer als kunstgeschichtlicher Art. Die früheste italische Kunstgeschichte bietet, für uns wenigstens, nicht sowohl eine innerlich zusammenhängende Entwicklung, als eine Folge außerer Anregungen und deren mehr oder weniger selbständige Verarbeitung.

1. Die Frühzeit im Norden und im Süden Italiens.

Oberitalien. Spuren der Steinzeit, mit runden oder ovalen Hütten für die Lebenden, mit Hohlen oder Gruben für die Leichenbestattung, mit einfachen Geräten von Stein, Kupfer und Ton, sind über die ganze Halbinsel zerstreut. Die Bronzezeit tritt dagegen am deutlichsten in den Pfahlbauten der den Po nördlich und südlich umgebenden Ebene hervor, die bald in Seen und Flüssen (palafitte), bald auf festem Lande (terramare) angelegt waren. Sie schließen sich zu umwallten Pfahldörfern zusammen, die wegen ihres rechtwinkligen und nach den Himmelsgegenden orientierten Straßennetzes bemerkenswert sind; eine neuerdings bei Tarent zu Tage getretene Pfahlbauanlage bietet ein besonderes, noch nicht gelöstes Problem. Den runden Wohnhütten aus Holz und Erde entsprechen in gesonderten Netropolen kleinere runde Gräber, die für die Asche der nunmehr verbrannten Leichen bestimmt waren. Das Hausgerät wird reicher, die Or amentik, die Dreiecksmotive bevorzugt, wird feiner und ist immer eingeritzt, sei es in das gegossene Erzgerät, sei es in Ton.

Zu Beginn des letzten vorchristlichen Jahrtausends tritt neben das Erz für Werkzeuge und Waffen das Eisen, wenn auch das Erz für die Kunstformen bestimmend bleibt. Die älteste italische Kunstart dieser Eisenzeit wird nach dem ersten Fundort Villanova bei Bologna benannt; Este und die euganeischen Berge schließen sich an. Jedoch erstreckt sich ihr Bereich weiter gegen Süden, über Etrurien, Latium, ja bis nach Campanien und dem nördlichen Apulien. Das Erz spielt noch die vorwiegende Rolle, aber der Guß tritt zurück hinter dem Treiben. Erzbleche werden teils in Streifen geschnitten, teils zu Gefäßen zusammengenietet und mit geometrischen Mustern verziert: Buckel und Buckelreihen werden gestanzt, plumpe Mäander, Haken-




812. Gefäße und Gewandnadel aus Villanova.



813. Tönerner Aschenbehälter in Hausform, vom Albanergebirge. Berlin.

kreuze und andere lineare Muster eingeritzt. Diese Ritztechnik wird auch auf Tongefäße übertragen, die meistens schwarz gebrannt sind; die eingedrückten oder eingerissenen Linien pflegen dann mit weißer Farbe ausgefüllt zu werden. Eine eigentümliche Urnenart, von unten und von oben konisch geformt (Abb. 812), ist für Aschengefäße besonders beliebt. Die Gräber, in denen sich diese Geräte finden, sind sog. Schachtgräber (tombe a pozzo). Auf die Form der damals üblichen Häuser weisen Tonurnen hin, die den Wohnungen der Lebenden nachgebildet sind (Abb. 813). Man weist diese Erscheinungen den ersten Jahrhunderten des Jahrtausends zu.

Diese Villanovakunst entwickelte sich allmählich in Abstufungen. Eine der jüngeren Stufen führt ihren Namen wiederum nach dem ersten Fundort, Marzabotto, am Austritt des Reno in die Po-Ebene, oder nach der Nekropole der Certosa bei Bologna; auch eine jüngere Gruppe von Denkmälern aus Este gehört hierher. Die Technik ist noch die gleiche, nur daß das Stanzen und Treiben immer mehr die Ritztechnik verdrängt; die Ornamente werden feiner und zierlicher, allmählich mehr durch Figuren, Haustiere und Menschen, bereichert. Ein Haupterzeugnis sind Eimer (situlae), zunächst wagerecht gerippte Zylinder (ciste a cordoni, Abb. 816, h), später von etwas eleganterer Form, mit mehreren figürlichen Streifen in getriebenem Relief umzogen. In der Situla von Bologna (Fig. 814) erinnern Krieger, Opfer, Gelage, in drei Streifen angeordnet, an die Szenen des homerischen Schildes, aber die Gestalten sind ornamental erstarrt, die Tracht ist provinziell italisch; ein unterster Streifen von wirklichen und phantastischen Flügeltieren weist dagegen auf orientalisierende oder altgriechische Vorbilder hin, die früh vom Osten her eingeführt sein werden.

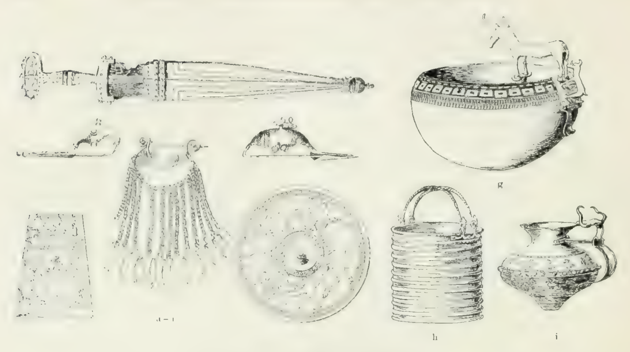


814. Situla aus Bologna.





815. Situla aus Watsch.



816. Waffen und Geräte aus Hallstatt.

Schon ehe diese Kunsterzeugnisse in Italien zum Vorschein kamen, waren wesentlich gleiche Reste der frühen Eisenzeit in den Alpenländern entdeckt worden, zuerst in Hallstatt im Salzkammergut; daher der Name der Hallstattkultur. Über das ganze Alpengebiet im Norden Italiens, ja noch weit darüber hinaus, von Burgund und dem Elsaß bis nach Mähren und Ungarn und nördlich bis über den Main, erstreckt sich diese mitteleuropäische Kultur im Zusammenhange mit der oberitalischen. Überall finden wir ähnliche Tongefäße mit Ritzmustern, dieselben dünnen Erzbleche, namentlich von Gürteln, mit geometrischen Mustern gestanzt oder graviert (Abb. 811), dieselben ornamentalen Tiergestalten, namentlich orientalisierende Flügeltiere (Abb. 816, f), dieselben wagerecht gerippten Eimer (Abb. 816, h), zuletzt auch dieselben Eimer mit Reliefstreifen. Ein solcher aus Watsch in Krain (Abb. 815) stellt einen Opferzug, ein Gastmahl und Faustkämpfe, darunter gereihte Steinböcke dar, wesentlich in derselben Art wie die Situla aus Bologna (Abb. 814); ähnliche Stücke sind an der Brennerstraße (Matrei, Moritzing) gefunden worden. Da bezeichnende Teile des seltsamen Kostüms, das auf diesen Reliefs erscheint, im Alpengebiet auch bei den Leichen zum Vorschein kommen, so ist es nicht zweifelhaft, daß wir hier nicht italische Einfuhrware vor uns haben, sondern Zeugnisse einer großen mitteleuropäischen Kultur, die von den Apenninen bis nach Thüringen verbreitet war, welches Volk (Kelten?) oder welche Völker auch die Träger dieser, auf einen gewissen äußeren Glanz gerichteten Kultur gewesen sein mögen. Diese „Hallstattzeit" hat mehrere Jahrhunderte umfaßt und ihren Höhepunkt um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrtausends erreicht. Um diese Zeit machen sich im Pogebiet verstärkte etruskische Einflüsse geltend (S. 438); einzelne waren schon früher in schwächerem Maße aufgetreten.

Unteritalien. Der Süden bietet ein in vielen Stücken abweichendes Bild, das auf alte Mittelmeereinflüsse hinweist im Gegensatz zu den mitteleuropäischen im Norden. In Apulien haben sich, ähnlich wie auf der Insel Gozo, in Sardinien und auf den Balearen, megalithische Denkmäler der jüngeren Steinzeit (S. 5) erhalten, die ein langes Nachleben führen. In Sardinien bilden die auffälligste Erscheinung die zahllosen, oft zu großen Ortschaften vereinigten Nuraghen (Abb. 817), massive runde Türme mit Kammern, Nischen, Gängen, einstöckig oder mehrstöckig, die als feste Wohnungen, vielleicht auch als Gräber, dienten. Sie finden sich auch

in Apulien (truddhu) und auf den Balearen (talayots); es sind die festeren Nachfolger der alten Rundhäuser (S. 101).

Ein merkwürdiger Einfluß von der Balkanhalbinsel herüber zeigt sich beim Übergange von der Stein- zur Bronzezeit in Apulien (Matera) und Sizilien in einer bemalten Keramik. Die Maltechnik und die Ornamentik, die deutlich an Korbflechterei anknüpft, entspricht der zur gleichen Zeit in Thessalien und Böotien auftretenden vormykenischen Keramik (S. 96); die Gefäßformen setzen aber in Sizilien die alte einheimische Übung fort.



817. Nuraghe bei Abbasanta. Sardinien.

Etwa gegen Ende des zweiten vorchristlichen Jahrtausends haben leichte Wellen der **ägäischen Kultur** (S. 100) auch die Küsten Unteritaliens und Siziliens bespült, ohne die einheimische einfachere Kunstübung umgestalten zu können. Diese bestand in verschiedenen Abstufungen fort; sie ist besonders in **Sizilien** genauer verfolgt worden. Zuerst dienten hier Höhlen als Wohnungen für Lebende und Tote. Dann entwickelten sich allmählich, einerlei ob der Tote begraben oder verbrannt wurde, runde Gräber in Backofenform, den Wohnungen der Lebenden nachgebildet, zu Grabkammern, die bis zuletzt neben bloßen Gruben bestehen blieben. Das Tongeschirr dieser Frühzeit stand zunächst auf der Stufe des spanischen und alttrojanischen (S. 4. 98); zuerst Ritzlinien oder Stempelverzierung, dann dunkelbraune Ornamente auf weißem oder rötlichem Ton, auf beiden Stufen mit Vorliebe für diagonale Muster. Allmählich (etwa im 8.—7. Jahrhundert) tritt die spätgeometrische Ornamentik zurück hinter einer stattlicheren und eleganteren Gestaltung der Gefäßformen, welche die Einwirkung von Metall verrät; während dieses im Norden die Formen bestimmt, spielt im Süden der Ton die führende Rolle. Zuletzt nimmt wiederum die Ornamentik einen neuen Aufschwung. Die Zieraten sind meistens gemalt: Mäander und Schachbrettmuster treten, wenn auch sparsam, auf, auch schon einfache Tiere (Enten). Diese Stufe berührt sich mit dem Villanovastil, ohne doch identisch zu sein.

Gewiß kam ein großer Teil der Einflüsse über See. Die langgestreckten Küsten boten sich kulturmächtigeren Nationen als dankbare Plätze für solche Einwirkungen oder für Niederlassungen dar. Besonders der weite Busen von Tarent, sodann der Küstensaum Siziliens, endlich die blühenden Ebenen Lucaniens und Campaniens luden dazu ein, während diese Kulturströmung der hafenarmen Ostküste und dem stürmischen Adriatischen Meer ferner blieb. Allem Anscheine nach sind schon sehr früh **ionische Seefahrer** zur Stelle gewesen, neben denen bald die **Phöniker** an den italischen Gestaden ihren Handel entfalteten (vgl. S. 79); anfänglich wohl, wie in Griechenland, die Kaufleute von Tyros und Sidon, später vielleicht die näheren Stammesgenossen in Karthago. Sardinien blieb immer im wesentlichen phönikischen Einflüssen unterworfen. Karthagos Ausbreitungsgelüsten ward durch die Niederlage bei Himera (480) auf längere Zeit ein Riegel vorgeschoben.

Etwa mit dem 8. Jahrhundert begann die **griechische** Besiedelung der Küsten Siziliens und „Großgriechenlands" mit zahlreichen Kolonien, die rasch zu hoher Blüte gelangten. Was der Westen an rein griechischen Leistungen aufzuweisen hat, ward je an seiner Stelle dem Gange der griechischen Kunstentwicklung eingeordnet: in der älteren dorischen Baukunst spielt er eine hervorragende Rolle; von der hochbedeutenden Skulptur des Westens besitzen wir leider nur



818. Heimkehrende Krieger. Wandgemälde aus Pästum. Neapel.

sehr mangelhafte Kunde; in der Tonmalerei nehmen später Apulien und Lucanien ihren achtungswerten Platz ein. Unter den griechischen Kolonien der italischen Westküste tritt neben Poseidonia (Pästum) besonders die nördlichste, Kyme (Cumä), hervor, die im 8. Jahrhundert vom ionischen Chalkis aus gegründet worden war. Für die frühe Macht Kymes ist es bezeichnend, daß sich an der ganzen campanischen Küste keine Spur phönikischer Einwirkung zeigt. Von Kyme ist allem Anschein nach ein erheblicher ionischer Einfluß auf Mittelitalien ausgegangen, namentlich mit Rom stand es in naher Verbindung. Manche Werke, die gemeiniglich für etruskisch gelten, sind vielleicht ionische, wenigstens zu großem Teil von Kyme beeinflußte Arbeiten (S. 176. 213ff.). Besonders stand die Erzindustrie in Kyme in hoher Blüte; die angesehene etruskische Metallfabrikation wird von hier einen Teil ihrer Vorbilder erhalten haben. Die Etrusker waren inzwischen die unmittelbaren Nachbarn Kymes und der anderen griechischen Kolonien (Dikäarcheia-Puteoli, Neapolis) geworden; während diese sich ganz auf den Küstenstrich beschränkten, unterstand seit dem 6. Jahrhundert das von Ostern bewohnte Hinterland mit seinen reichen Ebenen etruskischer Botmäßigkeit; Capua und Nola galten als etruskische Gründungen. Von den Etruskern haben denn auch die Osker ihr Alphabet entlehnt; von unmittelbaren Einwirkungen etruskischer Kunst finden wir aber in diesen südlichen Landschaften kaum eine schwache Spur, wenn nicht die Sitte, Wandmalereien in den Grabkammern anzubringen, durch sie zu erklären ist. Dagegen findet hier, wie in Etrurien, im 5. Jahrhundert ein reger Import attischer Tonwaren statt (Kyme, Nola).



819. Frau mit Dienerin. Wandbild aus Kyme.

Im Jahre 474 war Kyme der Schauplatz des Zusammenbruches der etruskischen Seemacht unter Mitwirkung Hierons von Syrakus. Aber im weiteren Verlaufe des 5. Jahrhunderts drangen samnitische Bergstämme in die weiten

Ebenen hinab, eroberten etwa um die Zeit des peloponnesischen Krieges Capua, Kyme, wohl auch Poseidonia, und vereinigten sich mit den Oskern. In demselben Jahrhundert beginnt die stattliche Reihe von Wandmalereien in campanischen und lucanischen Grabkammern, vorzugsweise in Capua und Pästum. Sie schildern Szenen von Tod und Begräbnis, Begebenheiten aus dem Leben, namentlich Kriegstaten der Verstorbenen und Bilder aus dem Jenseits. Anfangs stehen sie deutlich unter griechischem Einfluß, entwickeln aber immer stärker ihre oskische Eigenart, die einen stark realistischen Zug hat; vielfach berühren sie sich mit den lucanischen Vasen (S. 332), natürlich auch in der landesüblichen Tracht (Abb. 818). Diese Grabmalereien reichen bis ins 3. Jahrhundert. Von der jüngeren Art ist ein dem 4. Jahrhundert angehöriges Grabgemälde aus Kyme (Abb. 819), das mit wenig Farben (rot, gelb, schwarz) die Verstorbene und ihre Dienerin darstellt. Inzwischen hatten die Römer Hand auf Campanien gelegt; Capua und das benachbarte Cales erhielten besondere Wichtigkeit für die Vermittlung campanischer Kunst mit Rom und spielten die Rolle Kymes in neuer Weise fort.



820. Stadtmauern von Norba (Norma) im Volskergebirge.

2. Etrurien und Latium.

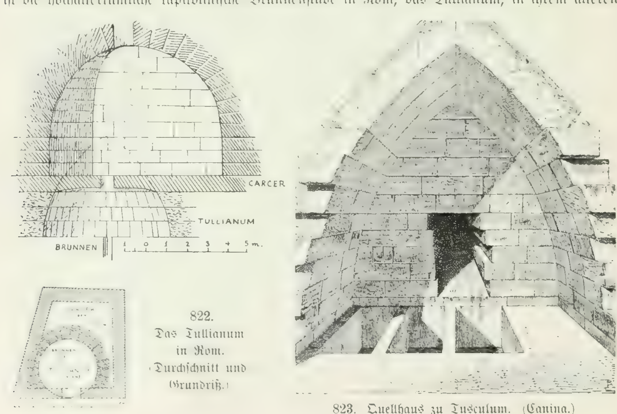
Mit Rücksicht auf die Kunstentwicklung kann man füglich das ganze Mittelitalien von Terracina bis über den Arno hinaus, vom Meere bis an die Kette der Apenninen, zusammenfassen, obschon hinsichtlich der Bevölkerung und der Geschichte starke Unterschiede herrschen. Während z. B. bei den Latinern und ihren Nachbarstämmen griechische bemalte Tonware sich nur in bescheidenem Maße zeigt, öffnete sich das scheinbar so verschlossene Volk der Etrusker leicht nach außen und trat mit der übrigen Welt in mannigfachste Berührung, zuerst mit den Phönikern und mit Karthago, sodann mit Kyme; Kunsterzeugnisse aller Art flossen ihm direkt oder durch Vermittelung aus Kleinasien, aus Korinth, später aus Attika, zu und wirkten auf seine Kunst ein. Vielleicht waren auch griechische Kunsthandwerker in Etrurien angesiedelt (S. 434). Die Etrusker, die zeitweilig ihre Herrschaft südlich bis nach Campanien ausdehnten


821. Die Porta Saracinesca in Signia (Segni) von innen.

(S. 420) und nördlich in die Po Ebene vordrangen, hoben vor allem Mittelitalien auf eine höhere Kulturstufe und vermittelten ihm die Anfänge der Kunst.

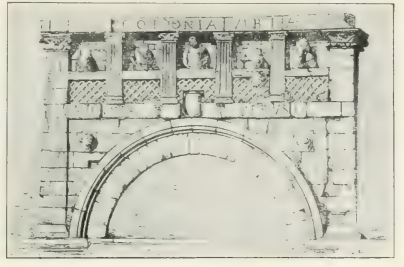
Baukunst. Am eindrucksvollsten tritt uns die mittelitalische Baukunst in den Stadtmauern entgegen. Sowohl in Etrurien als auch ganz besonders in den Bergen der Volsker (Abb. 820. 821) und Herniker bieten die Stadtmauern mit ihren Toren so großartige Muster der verschiedenen Arten vom Polygonalbau bis zum Quaderbau, wie sie nur irgend auf griechischem Boden sich finden. Nur muß man sich hüten, diese Mauern für uralt zu halten; die Mauern von Norba z. B. sind nicht älter als die römische Kolonie (491). Polygonal- und Quaderbau kommen an manchen Stellen gleichzeitig nebeneinander vor. Der Polygonalbau ist jedoch auf Latium und Südetrurien beschränkt, während im nördlichen Etrurien die Horizontalschichtung, auch wohl der ganz regelmäßige Quaderbau herrscht.

Ferner sehen wir ebenso wie in Griechenland (Abb. 269) innere Räume durch horizontal gelegte Steinreihen, die allmählich immer weiter vortragen, bedeckt. Das berühmteste Beispiel ist die hochaltertümliche kapitolinische Brunnenstube in Rom, das Tullianum, in ihrem älteren



822. Das Tullianum in Rom. (Durchschnitt und Grundriß.)

823. Quellhaus zu Tusculum. (Canina.)

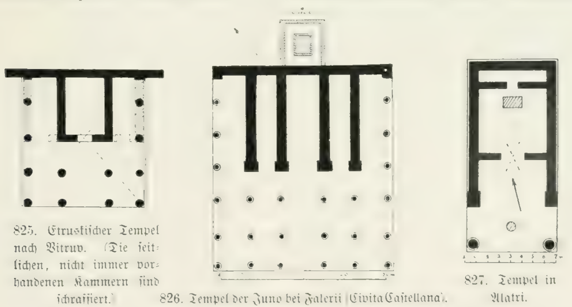


824. Oberteil der Porta Marzia in Perugia. Durm.

unteren Teil (Abb. 822), das bekannteste das noch heute offen daliegende Quellhaus unter der Burgmauer von Tusculum mit seinen drei steinernen Waschtrögen (Abb. 823). Diesem System des Eindeckens tritt dann aber (wie im späteren Carcer über dem Tullianum) die wirkliche *Steinwölbung* zur Seite. Schon die alten Völker des Orients waren mit dem System des Keilschnittbogens bekannt (Abb. 41. 130. 153); auch in Akarnanien, der westlichsten Küstenlandschaft Nordgriechenlands waren diese Bogen bei Toren schon seit dem 5. Jahrhundert üblich (Abb. 725). Somit sind die Etrusker nicht, wie man früher glaubte, die Erfinder des Keilschnittes, aber sie haben ihn früh, sicher schon im 4. Jahrhundert, an ihren Toren angewandt, so z. B. in der römischen Kolonie Neu Falerii (S. Maria di Falleri, gegründet 387), in Volterra, mit dem reichsten dekorativen Schmuck in Perugia (Abb. 824). Wenn aber die Römer in späteren Zeiten durch großartige Gewölbebauten glänzten, so dankten sie dieses nur zum Teil etruskischen und hellenistischen Vorbildern, zumeist ihrem eigenen architektonischen Geschick.

Sehr früh zeigt sich in Italien eine feste, im Kultus begründete Regel für Orientierung und Anlage der *menschlichen Ansiedelungen*. Sie beherrschte schon die Pfahldörfer in der Po Ebene (S. 416), sie bestimmt dann mit ihrem Cardo (NS.) und Decumanus (OW.) und dem daran sich anschließenden System rechtwinklig sich schneidender Straßen die Anlage der italischen Städte und Lager. Besonders deutlich liegt das System noch heute in einer alten etruskischen Stadt etwa des 5. Jahrhunderts bei Marzabotto, unweit Bologna, zu Tage.

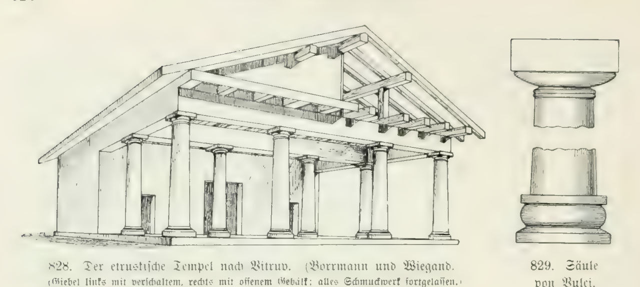
Das gleiche Prinzip bestimmt die Anlage des etruskischen *Tempels*. Der Tempel ist das irdische Abbild eines am Himmel fest umgrenzten, von jenen zwei Linien durchkreuzten Rechteckes (templum), innerhalb dessen die für den italischen Kultus besonders wichtigen Be-



825. Etruskischer Tempel nach Vitruv. (Die seitlichen, nicht immer vorhandenen Kammern sind schraffiert.)

826. Tempel der Juno bei Falerii (Civita Castellana).

827. Tempel in Alatri.



828. Der etruskische Tempel nach Vitruv. (Borrmann und Wiegand.
(Giebel links mit verschaltem, rechts mit offenem Gebälk; alles Schmuckwerk fortgelassen.)

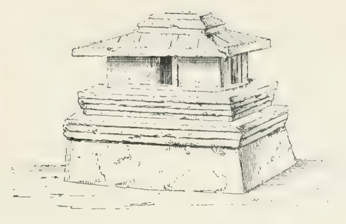
829. Säule von Vulci.

obachtungen der Himmelszeichen vorgenommen wurden. Der Grundriß des Tempels ließ sich bis vor kurzem nur aus Vitruvs Worten wiederherstellen (Abb. 825). Danach besaß der Tempel eine tiefe, auf sehr weitgestellten Säulen ruhende Vorhalle, die zu jenen Beobachtungen diente (vgl. die süditalischen Beispiele Abb. 327. 330). Die hintere, nördliche Hälfte des Tempelraumes nahm die gewöhnlich dreigeteilte Cella (eine breitere Mittelkammer mit schmaleren Seitenkammern, entsprechend dem üblichen Dreigötterkultus) ein. Die Schwelle der mittleren Cella bildete genau die Mitte des Ganzen. Der hintere Abschluß erfolgte durch eine feste Mauer, ohne offenen Opisthodom; hierin blieb also der Tempel auf dem Standpunkte des alten Megaronbaues (S. 118 f.) stehen. Ein erhöhter Standplatz des ganzen Tempels (Podium) mit vorderer Treppe war nicht notwendig (wie sie denn auch Vitruv beim italischen Tempel nicht erwähnt), scheint aber doch in Etrurien schon früh üblich gewesen zu sein und sich von da nach Rom und Latium verbreitet zu haben. Neuerdings haben Ausgrabungen an verschiedenen Orten Tempelreste zum Vorschein gebracht, die aber nicht über das 6. Jahrhundert hinaufgehen. Die vollentwickelte Form mit dreifacher Cella und Seitenhallen, ohne Podium, scheinen die allerdings sehr zerstörten Reste des alten Tempels der Juno Curritis bei Alt-Falerii (Civita Castellana) darzubieten (Abb. 826). Hiermit stimmt ziemlich genau der Grundriß des 509 v. Chr. vollendeten kapitolinischen Tempels in Rom, Juppiter, Juno und Minerva gewidmet, überein, von dessen hohem Unterbau ein bedeutendes Stück noch im Garten des Palazzo Caffarelli sichtbar ist; hier wie anderswo sicherte das Podium dem hochgelegenen Tempel die freie, beherrschende Lage. Bei kleineren Tempeln ward die nahezu quadratische Form aufgegeben, aber sowohl die freie Vorhalle wie die Tür als Mittelpunkt beibehalten (Abb. 827); ein besonderer Schatzraum lag, wie in Alatri, öfters hinter der Cella.

830. Tönerne Architekturbekleidung.
Aus Cerveteri. Kopenhagen.



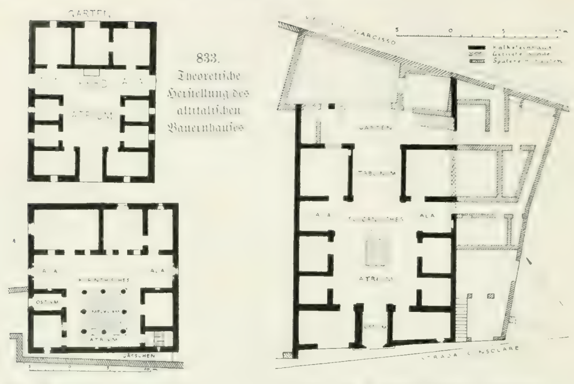
831. Kopf der Juno Sospita im Ziegenfell. Etruskischer Stirnziegel. Berlin.



832. Aschenkiste aus Stinkkalk. Aus Chiusi. Berlin.

Auch im Aufbau (Abb. 828) und in der Gliederung zeigen sich mehrfache Unterschiede von dem griechischen Tempel. Der etruskische Tempel stellt ein älteres Stadium dar, er ist bei dem hölzernen Aufbau vor seiner Umwandlung in einen Steinbau stehen geblieben. Das weit überhängende Giebeldach war steiler; das Gebälk bestand aus Holz, die Säulen waren demgemäß weiter gestellt. Die Säule klingt wohl an Dorisches an, hat sogar manchen Zug altertümlich-dorischer Bildung bewahrt, hat aber doch ihr eigenes Gepräge: bauchige Basis von verschiedener Form, glatten Schaft, rundlichen Echīnos ohne Riemchen, schwere Deckplinthe (Abb. 829). Daß diese unschöne „tuskanische" Säule auch später in der römischen Kunst die dorische Säule ganz beiseite drängte, lag ebensosehr an der nationalen Gewohnheit und den schlanken Verhältnissen der Säule, wie an der damaligen Verkümmerung des dorischen Stils. Ein Triglyphenfries war nicht üblich; wo Triglyphen auftreten, sind sie eine bloße Zierform, häufig auch oben mit Tropfen versehen. Das Holzgebälk war wie in Sizilien (Abb. 335) mit bemalten Tonplatten ganz und gar bekleidet (Abb. 830); aus gleichem Stoff bestanden auch First- und Stirnziegel (Abb. 831). Das weit vorspringende Dach machen Aschenbehälter anschaulich (Abb. 832).

Während in Griechenland der Tempel aus dem Wohnhause hervorgegangen war, stellte der italische Tempel das Abbild einer Himmelsregion dar, in der die Gottheit waltete, und hatte mit der menschlichen Behausung nichts zu tun. Das italische Haus war ursprünglich eine runde strohgedeckte Hütte (S. 4. 416). So zeigte man noch später in Rom das „Haus des Romulus" und die „Hütte des Faustulus"; die Rundform lebte fort in den Rundtempeln, die besonders im Kultus der Vesta und des Hercules, aber auch anderer Götter und Heroen üblich waren. Das spätere italische Haus aber hat sich nach einer, in letzter Zeit allerdings mehrfach bestrittenen Theorie (vgl. S. 5) aus dem einzelstehenden Bauernhause (Abb. 833) entwickelt, das seinen Mittelpunkt in dem rauchgeschwärzten Atrium mit dem Herde hatte und rings von Kammern, hinter dem Herde von einigen größeren Wohnräumen umgeben war. Da ein hohes Dach das ganze Haus bedeckte, wie es uralte Aschenurnen (urne a capanna, Abb. 832, vgl. Abb. 20) nachbilden (atrium testudinatum, „in Schildkrötenform"), so zogen Licht und Luft nur durch das große Eingangstor und durch seitliche Erweiterungen neben dem Herde (Alä, „Flügel") ein. Die Beleuchtung durch die Alä blieb bei freistehenden Häusern (Abb. 834) bisweilen selbst in der Zeit noch gewahrt, als bereits eine andere ergiebigere Lichtquelle eröffnet worden war. Bei städtischen Anlagen nämlich, wo die Häuser eng aneinander rückten, ward das Dach über dem Atrium mit einer viereckigen Öffnung (Compluvium) versehen (vgl. Abb. 832), gegen die sich das Dach nach



833. Theoretische Herstellung des altitalischen Bauernhauses

834. Römisches Haus in Delos. 2.–1. Jahrh. Convert.

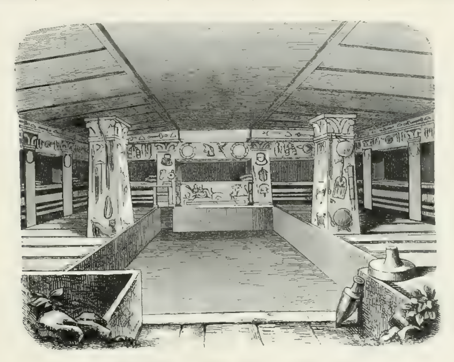
835. Sog. Haus des Chirurgen. Pompeji. Jüngere Teile schraffiert.

allen vier Seiten neigte; der Regen ergoß sich in eine grade darunter liegende Vertiefung des Fußbodens (Impluvium). Das „etruskische Atrium" (atrium Tuscanicum) war stützenlos (Abb. 835); zwei lange, durch Querbalken (interpensiva) verbundene Balken trugen den Dachrand (vgl. Abb. 881). Diese Art, das Atrium durch ein Oberlicht mit Licht und Luft zu versehen, bürgerte sich bald so ein, daß sie auch bei freistehenden Häusern Anwendung fand, obschon dort

836. Grabkammer in Corneto, in Form eines **atrium displuviatum**.

der Regen nach außen abgeleitet werden konnte (atrium displuviatum, vgl. Abb. 836). Der Herd verschwand früh aus dem Atrium, und der dahinter gelegene Raum öffnete sich als vornehmster Wohnraum (Tablinum). Diese einfache Form bewahrte das italische Haus, bis etwa im 2. Jahrhundert griechischer Einfluß eine Umformung und Erweiterung bewirkte.

An das Haus schließen sich die Gräber an. Zu den schon länger bekannten Totenstätten Corneto (Tarquinii), Cerveteri (Cäre), Vulci, Chiusi (Clusium), Castel d'Asso u. a. sind später noch die von Orvieto (Alt-Volsinii, 265 v. Chr. zerstört) und von Colonna (Vetulonia) gekommen. Vielfach ist die Nekropole auf einem gesonderten Felsrücken der Stadt der Lebenden gegenüber angelegt. Den alten, schon vor der Einwanderung der Etrusker üblichen Schachtgräbern (tombe a pozzo, S. 417), die Aschenkrüge enthielten, traten etwa im 7. Jahrhundert die für Bestattung bestimmten Gruben (tombe a fossa) zur Seite, eine in Etrurien besonders beliebte Form. Aber neben diesen einfacheren Formen gingen auch große Anlagen her. Sehr alt sind stattliche Gräber, teils von mykenischer Kuppelform (vgl. Abb. 269), so in Vetulonia, Quinto Fiorentino, teils



837. Grotta dei Bassorilievi in Cerveteri.

rechteckige Gemächer, gleichfalls mit Scheingewölbe (Abb. 823, Grab Regulini-Galassi bei Cerveteri); sie machen bald den in den Fels gehauenen Grabkammern (tombe a camera) Platz, die bisweilen mit förmlichen Felsfassaden (Castel d'Asso) geschmückt sind. Manchmal ist es nur ein einziger Raum, manchmal ist der Hauptraum, gleich dem Atrium des Hauses, von Nebengemächern umgeben. Die Decke ist mitunter durch Pfeiler gestützt; meistens steigt sie schräg an, oft durch eine Art von Sparrenwerk gegliedert (Abb. 836). Die Leichname lagen auf steinernen Bänken oder Betten, später auch in Alkoven, ausgestreckt; neben ihnen ward die Mitgift der Toten, Waffen, Erzgeräte, Tongefäße, niedergelegt, einmal auch das ganze Hausgeräte in bemaltem Relief abgebildet (Abb. 837). Auch bettförmige Sarkophage waren, wenn auch nicht allzu häufig, im Gebrauch (Abb. 860f.). Später, als das Verbrennen allgemeiner Brauch geworden war, traten kleinere „Urnen", reliefgeschmückte Kästen, an die Stelle (S. 438f.). Über den Gräbern erhoben sich oft runde Grabhügel (Tumuli), an die Sitte der kleinasiatischen Heimat der Etrusker (S. 99f.) erinnernd; das berühmteste Beispiel bietet die Cucumella bei Vulci. Daneben sind auch steinerne Oberbauten verschiedener Form beliebt (Orvieto).



838. Wandmalerei aus dem Grabe Campana in Veji. Nach Micali.

Etruskische Wandmalerei. Nirgend können wir den Verlauf der antiken Malerei in einer so zusammenhangenden Reihe von Denkmälern verfolgen wie in den Gräbern Südetruriens, das griechischen Einflüssen besonders zugänglich war; Agylla Care und sein Hafenort Pyrgoi waren hierfür wichtig. Neben dem greifbaren und fortdauernden Einfluß griechischer Vorbilder tritt hier auch die etruskische, zum Realismus neigende Eigenart deutlich hervor.

Eine erste Gruppe, hauptsächlich dem 6. Jahrhundert angehörig, verrät die Einwirkung altgriechischer, korinthischer und besonders ionischer Muster; neben phantastischen Tieren erscheinen mythische Stoffe, meist in seltsamer Entstellung. Den ältesten Wandmalereien in der Grotta Campana zu Veji (7. Jahrhundert?), die ungeschickte Zeichnung mit bunten, wesentlich dekorativ verwendeten Farben verbinden (Abb. 838), folgen Gräber in dem benachbarten Cerveteri (Cäre), deren Malereien nach weit verbreiteter Weise (Abb. 348ff. 404) auf Tonplatten angebracht und so gegen die Feuchtigkeit des Bodens haltbar gemacht waren. Die Farben sind die gewöhnlichen keramischen, die Formgebung ist schwer, die Gegenstände verraten Mißverständnisse griechischer Vorbilder (Abb. 839). Daneben begegnen häufiger Wandmalereien, immer auf weißem Grunde; das jüngste Grab dieser Gruppe ist die tomba dei tori in Corneto (Tarquinii) mit einer Darstellung des Troilosabenteuers.



839. Philoktet am Altar und die Schlange. Bemalte Tonplatte aus Cerveteri. Louvre.



840. Familienmahl.
Teil einer Wandmalerei aus der grotta dei vasi dipinti in Corneto.

In Corneto finden wir dann die zweite, erheblich jüngere (6.–5. Jahrhundert), umfangreiche Gruppe von Wandmalereien, in der die vorher schon gelegentlich geschilderten Szenen des täglichen Lebens oder des Totenkultes (Gelage, Tänze, Spiele und Kämpfe, Jagd und Fischfang, Leichenausstellung) zur Alleinherrschaft kommen, in einem altertümlichen, bisweilen von echt toskanischem Verismus durchtränkten Stil, in lebhaften aber konventionellen Farben (Abb. 840). Besonders derbe Körper, hie und da auch die Brutalitäten etruskischer Sitte, treten uns in dem sog. Grabe der Auguren entgegen.



841. Kopf eines Sängers. Wandmalerei aus Corneto, grotta del citaredo.

Die dritte Gruppe, in Corneto und dem binnenländischen Chiusi (Clusium) vertreten, erweist sich durch ihr Verhältnis zu den verschiedenen Entwicklungsstufen des attischen rotfigurigen Vasenstils als wesentlich dem 5. Jahrhundert angehörig. Die Gegenstände sind im ganzen die gleichen, die Farben ebenfalls noch konventionell (z. B. blaue Pferde), aber die Ausdrucksmittel, namentlich in den Gesichtern, sind gesteigert (Abb. 841), und der Stil macht den Übergang von etwas steifer Feierlichkeit (Abb. 842. 843) zur Freiheit der entwickelten Kunst durch (Abb. 844). Die zweite und die dritte Gruppe stellen die Glanzzeit des etruskischen Stiles dar.

Die vierte Gruppe steht unter dem Einflusse der um die Zeit des peloponnesischen Krieges aufkommenden neuen griechischen Malweise und dürfte daher dem 4. Jahrhundert zuzuweisen sein. Die Zeichnung ist völlig frei geworden. Während die Gewänder noch lediglich zeichnerisch behandelt sind, wird bei den nackten männlichen Körpern eine leichte Modellierung angestrebt (vgl. S. 280. 297f.). In den Gegenständen ist eine große Wandlung eingetreten: das mythische Element verdrängt mehr und mehr die früheren Schilderungen aus dem Kreise des täglichen Lebens. Selbst wo das Gelage noch den Mittelpunkt bildet, ist es in die Nebelregion der Unterwelt versetzt: der Tote fährt dort ein, um an der Ahnentafel Platz zu nehmen, an der Hades und Persephone in griechischen Formen den Vorsitz führen (Abb. 845), während Küche und Keller der Unterwelt etruskisch ausführlich geschildert werden (Abb. 846, Orvieto). Ein ziem-



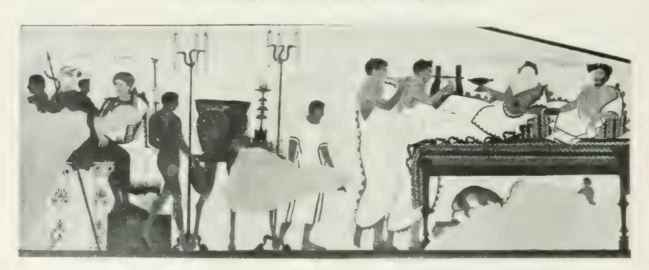
842. Tänze. Wandmalerei aus dem Grabe Marzi bei Corneto.



843. Tanz. Schenktisch. Jagd. Wandmalerei aus dem Grabe Querciola bei Corneto.



844. Kampfspiele und Zuschauer. Aus der grotta delle bighe, Corneto. (Stackelberg.)
(Die Zeichnung der unteren Reihe willkürlich geändert.)



845. Hadesgruppe und schmausende Ahnen. Aus dem Grabe Golini bei Orvieto. (Nach Conestabile.)



846. 847. Vorratskammer und Anrichte. Aus demselben Grabe.



848. Höllenspuk aus der grotta dell'Orco, Corneto; ein Dämon bewacht Theseus und Peirithoos.



849. Achills Totenopfer für Patroklos. Aus dem Grabe François bei Vulci.



850. Mastarna (Servius Tullius) befreit Cälius Vibenna aus der Gefangenschaft. Aus dem Grabe François bei Vulci.

lich frühes Grab in Corneto zaubert den ganzen Spuk der höllischen Welt mit den üblichen Frevlern der griechischen Sage an die Wand, darunter auch die beliebte Schreckgestalt des etruskischen Charun (vgl. Abb. 852) und seines Genossen Tuchulcha (Abb. 848), sowie die groteske Szene der Blendung Polyphems. Das Grab François in Vulci endlich ist reich an Greuelszenen, die der Maler merkwürdigerweise in strengem Parallelismus halb der griechischen Sage (Abb. 849), halb der etruskischen Überlieferung (Abb. 850) entnimmt. An malerischer Wirkung werden diese Wandmalereien weit übertroffen von der in Temperafarben vortrefflich ausgeführten Amazonenschlacht eines jüngeren, frühestens dem 4. Jahrhundert angehörigen Alabastersarkophages aus Corneto (Abb. 851).



851. Amazonenkampf. Von einem Alabastersarkophag aus Corneto. Florenz.

Kleinkunst. In Etrurien begegnen wir einer nicht geringen Zahl bemalter Tongefäße, in denen die Etrusker die durch den Handel bei ihnen eingeführten griechischen Vorbilder in ihrer Art nachzuahmen versucht haben (Abb. 852). Als Werke zeichnender Kunst mag man ihnen die Metallzeichnungen anreihen. Die glatten Flächen eines Erzgerätes mit eingegrabenen Zeichnungen (grafitti) zu schmücken, war eine den Griechen wohlbekannte Kunst, auf Rüstungen, Wurfscheiben, Spiegeln, Gefäßen seit alter Zeit geübt. Diese Technik ward auch in Mittelitalien aufgenommen und fand besonders auf den Rückseiten



852. Aivas (Achill? vgl. Fig. 849) tötet einen Gefangenen, daneben Charu(n). Etruskisches Vasenbild aus Vulci.

eherner Handspiegel und auf großen runden Büchsen für Toilettengerät (Cisten) ihre Anwendung. Die Verfertigung dieser Erzwaren erstreckte sich über Süd-Etrurien bis nach Orvieto und Chiusi, andererseits über Latium, wo Palestrina (Präneste) besonders hervortritt. Das vornehmste Werk aber nennt als Entstehungsort Rom, die sog. Ficoronische Cista (Abb. 853), etwa aus dem 4. Jahrhundert. Sie ist mit Szenen der Argonautensage in einem kräftigen und überaus fein empfundenen Stile geschmückt (Abb. 582), eines der hervorragendsten Werke griechischer Kompositions- und Zeichenkunst in italischer Ausführung. Novius Plautius, der auf der Fußplatte der gegossenen Deckelgruppe von rein etruskischem Stil in saturnischem Vers als Verfertiger genannt wird (Nóviós Plautíos-méd Római fécid), ist entweder der in Rom ansässige (pränestinische?) Fabrikherr oder wahrscheinlicher der vermutlich aus Campanien stammende, griechisch geschulte Verfertiger der Cista, die dann mittelitalischem Geschmack entsprechend durch die fabrikmäßig in ihrem eigenen Stil hergestellten Füße und Deckelgruppe vervollständigt, aber nicht grade verschönert ward. Während die Cisten anscheinend nur in Latium verfertigt wurden und einer vorübergehenden Mode entsprangen,



853. Ficoronische Cista aus Präneste. Rom. (Vgl. Abb. 582.)



854. Die Heilung des Telephos durch den Rost von Achills Speer im Beisein Agamemnons. Etruskischer Spiegel. Berlin.



855. Menelaos, von Thetis und Aphrodite zurückgehalten, bedroht Helena; rechts Aias und Polyxena. Etruskischer Spiegel. Brit. Museum.

sind Spiegel mit eingegrabenen Zeichnungen in Etrurien wie in Latium lange in Übung gewesen; sie reichen von den Zeiten noch gebundener Kunst bis zur römischen Herrschaft (etwa 6. bis 3. Jahrhundert). Etruskische und lateinische Inschriften gehen, dem verschiedenen Ursprung entsprechend, auf den Spiegeln nebeneinander her; daß auch Griechen dabei beschäftigt waren, zeigt die Künstlerinschrift eines Vibius Philippus auf einem geringen Spiegel. Neben Erzeugnissen von hoher Schönheit oder reicher Wirkung (Abb. 854f.) geht eine Masse geringwertiger Ware, schlüpfriger Darstellungen, kunstloser Kritzeleien her. Häufige Mißverständnisse, willkürliche Zusätze, irrige Namensbeischriften beweisen auch hier wie bei den Wandgemälden und Vasen, daß die Verfertiger die Bedeutung ihrer griechischen Vorlagen nicht immer verstanden.

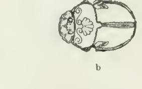
Waren die Spiegel nur für den einheimischen Gebrauch bestimmt, so genoß das mannigfache Erzgerät der etruskischen Fabriken, zumeist ionischen Mustern nachgeahmt (vgl. S. 175f.),



856. Etruskischer Skarabäus, Gesamtbild.



a



b

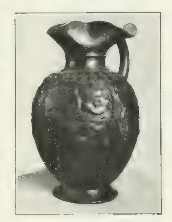
857. Etruskischer Skarabäus, Berlin. a. Bild (vergrößert). Die Helden vor Theben: Polyneikes, Tydeus, Amphiaraos, Adrastos, Parthenopäos. b. Oberseite. (n. G.)

hohen Ruf; ein Meisterwerk ist ein in Monteleone gefundener Erzwagen mit reichem Reliefschmuck, vielleicht sogar von einem Jonier, wenn auch in Italien gearbeitet. Diese Metallwaren fanden guten Absatz nach Athen wie über die Alpen; Dreifüße, Kandelaber, Kessel, Waffen waren beliebte Handelsartikel im Verkehr mit den nordischen Völkern. Sehr bedeutend sind auch die Leistungen der Etrusker in feinem Goldschmuck, der ebenfalls exportiert ward. Vom 7. bis zum 5. Jahrhundert haben sich ausgezeichnete Beispiele erhalten; später geriet diese Kunst in Verfall.

Ähnlich steht es mit der von den Etruskern viel geübten Gemmenschneidekunst. Die äußere Form ist durchweg die ägyptische des Skarabäus (Abb. 856) mit sehr genauer und oft zierlicher Wiedergabe der natürlichen Käferform (Abb. 857, b). Die abkürzende und schematisierte Form des griechischen Skarabäoids (oben S. 184) fehlt in Etrurien. Bei den vertieften Bildern der unteren glatten Flächen haben die Etrusker zumeist griechische Vorbilder zu Grunde gelegt, denen sie in den älteren Exemplaren ziemlich nahe kommen, während etwa seit der Mitte des 5. Jahrhunderts ein Nachlassen eintritt, das allmählich zu geziertem Archaismus führt. Erklärende Inschriften sind häufig (Abb. 857).



858. Buccherobecher. Paris.



859. Buccherokanne. Paris.

Das älteste Erzeugnis der etruskischen Keramik (7.—5. Jahrhundert) sind die schwarzen Bucchero vasen aus rauchdurchzogenem Ton. Auf primitive Anfänge folgt noch im 7. Jahrhundert eine feine Sorte nur mit eingestempelten Fächerpalmetten verziert, deren Formen von der protokorinthischen Keramik (S. 167) abhängen, dann Nachahmungen altionischen Metallgerätes, mit gestempelten Reliefs (Abb. 858); später treten plumpere, zum Teil auch bizarre Gestaltungen hervor. Dieses Geschirr scheint hauptsächlich im binnenländischen Chiusi verfertigt worden zu sein, bis es anderen feineren Erzeugnissen der Töpferei Platz machte.

Etruskische Plastik. Der Ton ist in Etrurien gerne auch zu Werken der freien Kunst verwendet worden. Große Tonstatuen, deren Brennen schon bedeutendes technisches Geschick erfordert, schmückten die Tempel und deren Giebel, z. B. auch den des kapitolinischen Tempels in Rom, hier von Vulca aus Veji gefertigt. Ausgezeichnete Beispiele dieser Technik liegen in einigen Tonsarkophagen vor. Einer älteren Gruppe, die wir etwa um 500 v. Chr. ansetzen mögen, gehören einige große bemalte Sarkophage aus Cerveteri an. Der best erhaltene (Abb. 860), zu dem sich neuerdings ein Seitenstück gefunden hat (Villa di Papa Giulio), zeigt in strengem Stil die beiden Ehegatten auf ihrem Lager, in den Oberkörpern nicht übel geraten, dagegen ohne rechten Sinn für Proportion und Zusammenhang des Körpers. Diese fehlerhaften Proportionen kehren auf einem Sarkophag des Britischen Museums wieder, dessen völlige oder teilweise Echtheit aber starken Zweifeln unterliegt, desgleichen in einigen um etwa drei Jahrhunderte jüngeren Tonsarkophagen aus Chiusi, die sonst in Formen und Farben ganz das Gepräge hellenistischen Geschmackes tragen (Abb. 861). Zu diese Spätzeit (3.—2. Jahrhundert) gehören auch einige tönerne Giebelgruppen von Telamon und von Luni (bei Carrara) im Etruskischen Museum zu Florenz; sie geben in freiem, wirkungsvollem Stil die Sieben vor Theben und die Niobidensage wieder.

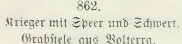


860. Bemalter Tonsarkophag aus Cerveteri. Louvre.

Eine besondere Gruppe bilden zahlreiche Steinreliefs, die dem nördlichen und mittleren Etrurien eigentümlich sind und wohl noch dem 6. Jahrhundert angehören. Die oben gerundeten Grabstelen aus Volterra (Abb. 862), Fiesole (Abb. 863), Orvieto, mit ihren plumpen Formen und flachen Reliefs, stehen den altionischen Erzreliefs aus Perugia (Abb. 361) nahe. Jonische



861. Bemalter Tonsarkophag der Larthia Sejanti. Aus Chiusi. Florenz.

862.
Krieger mit Speer und Schwert.
Grabstele aus Volterra.



865.
Stele aus Bologna.



863.
Larth Aninias mit Speer und Axt.
Grabstele aus Fiesole. Florenz.

Einflüsse kehren auch in Chiusi wieder in einer etwas jüngeren Gruppe von sepulkralen Flachreliefs (5. Jahrhundert), die auf runden und viereckigen Basen und Blöcken von einheimischem Sandstein (Stinkstein) angebracht sind und alle, strenger oder milder, eine lokal gefärbte Altertümlichkeit zur Schau tragen. Den Gegenständen nach sind sie den gleichzeitigen Wandmalereien (S. 428ff.) verwandt, indem auch sie hauptsächlich den ganzen Kreis des täglichen, öffentlichen, festlichen Lebens umspannen (Abb. 864). Übrigens stehen diesen Reliefs auch *Sitzbilder* aus Chiusi zur Seite, die in ihren schweren Proportionen an die milesischen Statuen (Abb. 376) erinnern, wie auch der Oberkörper einer sehr altertümlichen stehenden Kriegerfigur (ebendaher) in München; **im ganzen hat die etruskische Kunst Freifiguren in Stein gemieden.**

Etwa gegen das Ende des 6. Jahrhunderts, als Etruriens Macht am höchsten stand, machten



864. Opferszene, Relief aus Chiusi. Louvre.



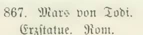
866. Aktäon von seinen Hunden zerrissen. Bemalte Alabasterurne in Volterra.

die Etrusker auch gegen Norden einen Vorstoß durch den Apennin in das Po-Land. Ein Hauptsitz ihrer dortigen Macht ward das am Ausgange des Renopasses gelegene Bologna (Felsina), wo jetzt die etruskische Kultur den primitiven einheimischen Zuständen (S. 416f.) ein Ende machte. Das eigentümlichste Erzeugnis sind wiederum steinerne Grabstelen mit sehr flachen Reliefs, die von den unbeholfensten Versuchen bis zu Nachahmungen von Darstellungen des freien rotfigurigen Vasenstils fortschreiten, aber es durchweg mehr auf einen Gesamteindruck als auf feinere Einzelausführung absehen. Wagenfahrt, Abschied, Kampf sind auch hier die beliebtesten Gegenstände, doch mischen sich oft dämonische Wesen hinein (Abb. 865). Um 400, als die Kelten von Gallien aus in die Po-Ebene eindrangen, ging dieser etruskische Vorposten gleich dem campanischen verloren; ein Jahrhundert später war Etrurien selbst den Römern untertan.

Dieser etruskischen Spätzeit, dem 3. und hauptsächlich dem 2. Jahrhundert, gehören außer einigen Graffiti (S. 433) und einigen Tonfiguren (S. 435) besonders die sog. Urnen, d. h. kleinere Aschenkisten an, die wiederum nur in Nord- und Mittel-Etrurien, nicht in dem früher latinisierten Süd-Etrurien, üblich waren. Sie sind in Material, Form, Kunstart nach den Fundorten verschieden, stimmen aber darin überein, daß die langgestreckten Deckelfiguren sich bei den kürzeren Kisten nunmehr in die „fetten Etrusker" der Römer, mit kurzem Leib und dickem Kopf, verwandelt haben. Zu Perugia zwang der grobe Travertin zu mehr andeutender Ausführung, in Chiusi erinnert das Flachrelief noch an den alten lokalen Stil (S. 437), in Volterra erlaubte der weiche Alabaster hohes Relief bei lebhafter Färbung. Neben den Darstellungen des täglichen Lebens und des Totenkultus überwiegen hier wie in der späteren Malerei mythologische Szenen, mit mehr oder weniger Willkür und Unverstand griechischen Vorlagen nachgebildet, die Vorläufer der späteren römischen Sarkophagreliefs (Abb. 866). Diesen Urnen schließen sich ein paar große südetruskische Alabastersarkophage aus Vulci an, deren flache Deckelreliefs ausnahmsweise das Ehepaar in herzlicher Umarmung zeigen.

Aus dem umbrischen Todi (Tuder) ist uns eine lebensgroße Kriegerstatue von Bronze, wohl das Bild des Mars, erhalten (Abb. 867), ein Werk, dessen Formen zwar nicht rein griechisch sind, aber deutlich von Vorbildern aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts abhängen; es wird nicht viel später entstanden sein, keinesfalls gehört es, wie man wohl gemeint hat, in hellenistische Zeit. Aus dieser jüngeren Zeit sind ebenfalls einige etruskische Erzfiguren erhalten, so z. B. ein stehender Knabe mit Gans aus Cortona, der sich den hellenistischen Genrefiguren anreiht, und die lebensgroße, am trasimenischen See gefundene Statue des Aulus Metilius, in der Haltung eines Redners (Abb. 868), die in die Spätzeit der römischen Republik gehört. Die Gesichtszüge zeigen etwas von etruskischem Realismus, der die ganze Bildniskunst der





867. Mars von Todi.
Erzstatue. Rom.



868. Erzstatue des Avles Metelis („Arringatore“).
Vom trasimenischen See. Florenz.

Etrusker, wie später die der Toskaner des Quattrocento, beherrscht. Die Etrusker besaßen überhaupt für die Wiedergabe von Einzelheiten ein großes Geschick, während sie für die Darstellung des Ganzen und des Organischen weniger Sinn hatten.

3. Die Zeit der römischen Republik (510—30).

Die Kunstverhältnisse des republikanischen Rom sind uns nur sehr mangelhaft bekannt. Der Verlust der größten Teile des livianischen Geschichtswerkes macht sich überall geltend. Fließen so die literarischen Quellen nur sehr spärlich und ohne Zusammenhang, so ragen auch die erhaltenen Kunstwerke nur wie einsame Ruinen aus dichter Schuttdecke hervor. Es lassen sich daher nur einzelne Erscheinungen bezeichnen, wie sie uns zufällig noch erkennbar sind.

Von der Vertreibung der Könige bis zur Unterwerfung Campaniens (510—338). Rom stand in der Baukunst seit der Königszeit ganz unter dem Einflusse der Etrusker, von denen die Römer auch vieles in ihren religiösen Anschauungen und Kultgebräuchen übernommen hatten. Nicht bloß die Baukunst ist etruskisch — das alte Tullianum (Abb. 823) und das Emissar des Albanersees (nach 400) mit ihren Scheingewölben haben in Etrurien zahlreiche Genossen —,

sondern die nahezu quadraten Tempelgrundrisse mit dem hinteren Abschluß und der großen Vorhalle bildeten auch in Rom die Regel. Der kapitolinische Tempel von 509 mit seinem hohen Podium (S. 424) stand am Anfang einer langen Reihe stadtischer Tempel und wirkte auch auf Latium ein. Dieser „tuskanische" Tempel bildete in Rom bis zum 3. Jahrhundert und darüber hinaus die Regel. Manches freilich, was früher vielfach für alt und etruskisch galt, ist jünger: so die sog. Serviusmauer, deren erhaltene Reste in reinem Quaderbau dem 4., von anderen erst dem 2. Jahrhundert zugeschrieben werden, und die Einwolbung der Cloaca maxima in doppeltem Keilschnittbogen, die gar erst in die augustische Zeit zu gehören scheint.

Auch von Bildwerken lieferte Etrurien viel. Die altesten Tonstatuen des kapitolinischen Tempels stammten von dem Vejenter Vulca (S. 435). Weiter gab die Eroberung etruskischer Städte wie Vejis (396) Anlaß zur Übersiedelung etruskischer Götterbilder nach Rom; nach der Einnahme von Alt Volsinii (Orvieto, 265) sollen nach Plinius sogar nicht weniger als 2000 Erzstatuen nach Rom gebracht worden sein.

Andere, wenn auch schwachere Einwirkungen kamen schon früh von Süden, von griechischer Seite. In Satricum (Conca), nicht weit vom alten Antium, ist ein Tempel zum Vorschein gekommen, der etwa um 500 anzusetzen ist und doch durch seinen länglichen Grundriß,



869. Wagenzug. Bemaltes Tonrelief vom Esquilin. Rom, Thermenmuseum.

allerseits von Stufen und von Säulen umgeben, deutlich griechischen Einfluß verrat. Man wird zunächst an Kyme denken (S. 420). Aus Kyme sollten die sibyllinischen Bücher stammen; von dort hatten die Latiner, ohne Vermittelung der Etrusker, ihre Schrift erhalten; die Kymaer leisteten den Latinern 508, nach der Verjagung ihres letzten Königs von etruskischem Stamm, im Entscheidungskampfe gegen die Etrusker bei Aricia Beistand, und bei Kyme erlitt 474 die etruskische Seemacht den entscheidenden Schlag. Kyme mag wohl auch die Statuen der Zwillinge mit der Wolfin (Abb. 426) für das Kapitol geliefert haben, wenn die Gruppe wirklich bald nach der Vertreibung aufgestellt ward. Das Bild der Diana in dem latinischen Bundestempel auf dem Aventin, das älteste Gotterbild Roms, war dagegen die Kopie einer Statue in dem phokäischen Massalia (Marseille). Aus Großgriechenland kam schon im Anfange der Republik nach Rom der Kultus der Demeter und des Dionysos (Ceres, Liber und Libera), denen 493 ein Tempel am Circus erbaut ward. Der Tempel selbst war tuskanisch, aber griechisch waren Kult, Sprache und Ausstattung des Tempels mit tönernen Statuen in den Giebeln und im Innern mit Gemalden oder vielleicht eher bemalten Tonreliefs von zwei griechischen Künstlern unbekannter Herkunft, Damophilos und Gorgasos; die Götterbilder selbst waren von Erz. Funde bemalter Tonreliefs auf dem Esquilin und in der latinischen Bundesstadt Veliträ (Velletri) bieten Beispiele einer ähnlichen Kunstübung (Abb. 869).

Aus den ersten beiden Jahrhunderten der Republik ist sonst wenig bekannt; nur zeigt sich,



870. Münze mit der Columna rostrata.



871. Die Wölfin mit den Zwillingen. Münze capuanischer Prägung von mittlerer Art Aufschrift: Romano, nach 312.

daß schon seit dem 5. Jahrhundert (L. Minucius 439) die auch in Griechenland damals immer mehr sich ausbreitende Sitte der Ehrenstatuen aus Erz um sich griff. Sie wurden vielfach auf Säulen aufgestellt, eine Sitte, die schon seit dem 6. Jahrhundert in Griechenland (S. 204), später z. B. in Alexandrien und Pergamon verbreitet war. Den Standbildern folgten Reiterstatuen (zuerst 338 für Mänius und Camillus). Das berühmteste Beispiel einer solchen Ehrenstatue, wenn auch schon jenseits der Grenzen unserer Periode, war die mit Schiffsschnäbeln geschmückte Säule (columna rostrata) mit dem Standbilde des Duilius darauf (Abb. 870), die den ersten römischen Seesieg (260) verherrlichte. Rom teilte die Vorliebe für Porträtstatuen mit der ganzen griechischen Welt, diese Neigung fand aber dort eine besondere Nahrung an dem den Römern wie den Etruskern angeborenen Sinn für scharfes Erfassen und treue Wiedergabe der Bildniszüge. Diese Fähigkeit sprach sich besonders in den wächsernen Ahnenbildern der vornehmen Familien aus, bei denen es auf möglichst große Ähnlichkeit ankam. Die Sitte ist älter als Lysistratos' Erfindung, Gipsformen vom lebenden Modell zu nehmen und danach Wachsmasken zu verfertigen (S. 346). Den wirklichen Porträts schlossen sich später, ganz wie in Griechenland (S. 396), auch erfundene an. So füllte sich im 3. Jahrhundert das Kapitol allmählich mit den Statuen der Könige und anderer Gestalten der römischen Sage und Geschichte. Dahin läßt sich auch die eherne Wölfin mit den beiden Zwillingen rechnen, die 296 zwei Ogulnier am palatinischen Lupercal aufstellen ließen. Sie schloß sich ohne Zweifel dem damals verbreitetsten und berühmtesten Typus an, in dem die Wölfin, im Gegensatze gegen das ältere Bild (Abb. 425), ihren Kopf nach ihren Schützlingen umwendet (Abb. 871). Was der Erzguß in Rom um diese Zeit wagte, zeigen die während der Samniterkriege auf dem Kapitol errichteten Kolossalstatuen des Herkules (304) und des Juppiter (293), diese so groß, daß man sie vom Albanergebirge her schimmern sah; offenbar haben die Kolosse Lysipps und seiner Schule (Chares S. 347) nachgewirkt.

Von der Unterwerfung Campaniens bis zum hannibalischen Kriege (338–201). Um die Zeit, als Griechenland dem Makedonier unterlag, gewann die griechische Kunst Unteritaliens stärkeren Einfluß auf Rom. In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts trat die Republik in ein erneutes, auch künstlerisch wirksames Verhältnis zu Campanien, dessen jetzige Hauptstadt Capua seit 338 römisches Bürgerrecht besaß; in der Nähe ward 334 eine Militärkolonie in Cales angesiedelt (S. 421). Während Rom bisher nur Kupferbarren (aes rude) angefertigt hatte, die stets abgewogen werden mußten, begann man jetzt wirkliches Geld herzustellen, zunächst nur gegossene Kupfermünzen von ansehnlicher Größe (aes grave) mit dem Schiffsvorderteil als Bild, das an den Sieg über Antium (338) und die damals an den Rostra befestigten erbeuteten Schiffsschnäbel erinnerte. Daneben her ging, für die campanischen Bundesgenossen



872. Minerva und Dioskuren. Münze capuanischer Prägung von jüngerer Art (Aufschrift: **Roma**, 290—268).





873. Münze von Cales.

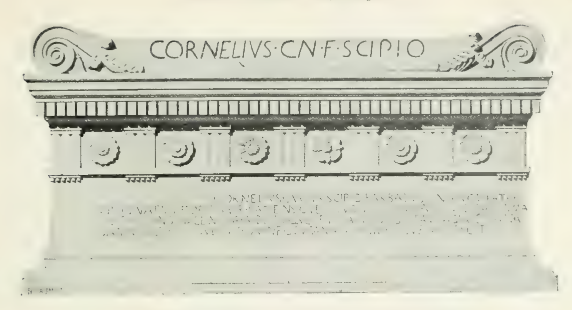
bestimmt, eine Prägung in Silber und Gold, dann auch Kupfer, für die Capua als Münzstätte angesehen werden darf (Abb. 871 f.): gleichzeitig erfolgte die, irrig für primitiv gehaltene Ausgabe gegossener großer viereckiger Kupferstücke in Rom („aes signatum"), bis auch dort (268) Silber geprägt wurde. Cales, das eine schöne griechische Prägung bewahrte (Abb. 873), war nebst dem übrigen Campanien auch die Heimat verschiedener Töpferwaren, zum Teil mit lateinischen Töpfernamen (Canoleius, Atilius), die bis nach dem südlichen Etrurien vertrieben wurden. Wenn der Verfertiger der Ficoronischen Cista (Abb. 853), wie man annimmt, aus Campanien stammte (S. 443), so würde damit auch eine Anknüpfung für die in Latium betriebene kunstvolle Gravierung gegeben sein. Mit der völligen Unterwerfung Unteritaliens nach dem Kriege gegen Pyrros (272) übte die neue Hauptstadt ebenso auf die künstlerischen wie auf die dichterischen Kräfte Unteritaliens eine erhöhte Anziehungskraft aus. Sie bekam von dort mannigfache Anregung, bis sie allmählich durch ihre Kolonisten auch ihrerseits auf den kunstgeübten Süden einwirkte.

Die praktischste aller Künste, die **Baukunst**, sagte dem römischen Geist am meisten zu. Seit der eingreifenden Tätigkeit des Censors Appius Claudius (312) gehörten Landstraßen (Via Appia), Brückenbauten, Wasserleitungen (die unterirdische Aqua Appia) zu den häufigsten Aufgaben der Ingenieure und Architekten. Ein völliger Wandel trat im Tempelbau ein, vermutlich unter großgriechischem, etwa campanischem, Einfluß. Die quadraten etruskischen Grundrisse wichen allmählich den länglichen griechischen (vgl. Abb. 828), nur daß die geschlossene Rückwand als Abschluß blieb und ebenso die durch den Kultus geforderte altitalische weite Vorhalle beibehalten ward. Das Podium wurde fast immer bewahrt. Die große Weite der Säulen, die aus dem alten Holzbau herrührte, machte nach und nach der engeren griechischen Säulenstellung Platz. In der Hauptstadt selbst hat sich nichts dieser Art erhalten; von dem Tempel des epidaurischen Äskulap z. B., der 292 auf der Tiberinsel angesiedelt ward, ist nichts nachweisbar, und zwei ionische Tempel am Gemüsemarkt, die im Beginn des ersten punischen Krieges gegründet wurden (Janus mit italischem Grundriß und ionischer Säulenhalle, Spes als ionischer sechssäuliger Amphiprostylos, beide auf Podien), sind in augustischer Zeit erneuert und nur in Resten vorhanden. Dafür zeugen mehrere Tempelreste in Latium, das seit der Auflösung des latinischen Bundes und der Unterwerfung der Volsker (um 338) völlig unter römischem Einflusse stand, von diesen eingreifenden Änderungen.



874. Kriegsszenen, M. Fannius und Q. Fabius. Esquilinische Wandmalerei, 3.—2. Jahrhundert.

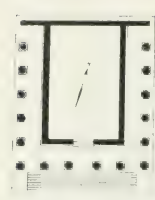
Außer von der Baukunst — einige **Erzwerke** wurden schon oben vorgreifend erwähnt — erhalten wir aus dem 3. Jahrhundert auch einige dürftige Kunde von der **Malerei**. An ihrer Spitze steht zu Anfang jener Zeit ein vornehmer Mann, C. **Fabius Pictor**. Scharfe Zeichnung,



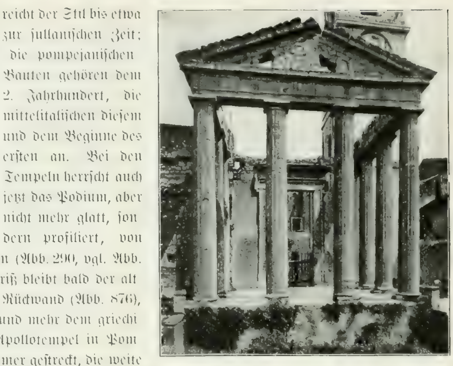
875. Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus. Vatikan.

gefällige Farbe, Verzicht auf Kleinigkeiten werden an den Wandgemälden, mit denen er 304 den Tempel der Salus schmückte, gerühmt, was auf griechische Schulung schließen läßt. Schlachten, die ja auch in der griechischen Malerei häufig dargestellt wurden (S. 304. 374), und Triumphe waren die beliebtesten Vorwürfe; bisweilen wurden auffällige Kriegsereignisse verewigt, so mehrfach während des hannibalischen Krieges (vgl. Abb. 874), z. B. die schmausenden Freigelassenen und Freiwilligen in den Straßen des befreiten Benevent (214), oder ein Treffen mit speerbewaffneten Beisitzern auf den Pferden, wie sie sich 211 vor Capua bewährt hatten. Große Bilder, nach Art von Velarien, pflegten die Triumphalstraße zu schmücken. Eine praktische Verwendung fand die Malerei in einer Art von halb Bild, halb Landkarte, aus der Vogelperspektive genommen und mit Staffage, besonders mit Kriegsereignissen, ausgestattet (z. B. Italien im Tellustempel, nach 268). Nur vereinzelt werden daneben mythologische Bilder aus griechischer Sage genannt. Im ganzen gewinnen wir aus den vereinzelten Nachrichten und zerstreuten Resten den Eindruck, daß die Hellenisierung Roms im 3. Jahrhundert allmähliche Fortschritte machte; der Einfluß des mittlerweile ganz erlahmten Etruriens tritt zurück, wenn auch noch zu Anfang des 2. Jahrhunderts (194) ein Tempel der Juno Sospita am Gemüsemarkt als Amphiprostylos mit sechs tuskanischen Säulen und der nach etruskischem Grundplan mit quadrater Cella, aber sechssäuliger korinthischer Vorhalle erbaute Tempel der Göttermutter auf dem Palatin (191) begegnen.

Vom hannibalischen Kriege bis Sulla (200—80). Mit dem 2. Jahrhundert schlägt der Hellenisierungsprozeß ein rascheres Tempo ein. Am deutlichsten zeigt sich das auf dem Gebiete der Baukunst. Schon im 3. Jahrhundert war neben die etruskische Bauweise eine andere, griechische Formbehandlung getreten, die sich bereits am Scipionensarkophag (Abb. 875) angekündigt hatte. Dieser überaus ernste und vornehme Sarkophag von grauem Peperin, dessen Inhaber L. Cornelius Scipio 290 Censor gewesen war, weist in seiner Altarform (vgl. Abb. 861) auf unteritalische Vorbilder, und folgt in der Verbindung dorischer Triglyphen und Metopen mit ionischem Zahnschnitt hellenistischem Brauche. Dieser neue Stil, von der damals herrschenden kleinasiatischen Weise wertlich verschieden, tritt am zusammenhängendsten in dem Pompeji des 2. Jahrhunderts, der sogenannten Tuffperiode (S. 448), auf. Sein Bereich erstreckt sich von Sizilien (Selinunt, Atragas) über Pästum, Pompeji, Capua bis nach Latium (Gabii, Tibur, Präneste, Cora); in Rom selbst hat er nur geringe Spuren hinterlassen (Tabularium). Zeitlich



876. Junotempel in Gabii.



877. Dorischer Tempel in Cori.

reicht der Stil bis etwa zur sullanischen Zeit; die pompejanischen Bauten gehören dem 2. Jahrhundert, die mittelitalischen diesem und dem Beginne des ersten an. Bei den Tempeln herrscht auch jetzt das Podium, aber nicht mehr glatt, sondern profiliert, von einem lesbischen Kymation (Abb. 290, vgl. Abb. 883) bekrönt. Der Grundriß bleibt bald der altitalische mit geschlossener Rückwand (Abb. 876), bald nähert er sich mehr und mehr dem griechischen Peripteros (z. B. Apollotempel in Pompeji); die Cella ist fast immer gestreckt, die weite italische Vorhalle (Abb. 825ff.) wird meistens beibehalten, seltener aufgegeben (Abb. 876). Alle drei Baustile sind vertreten. Im dorischen Stil behält die Säule anstatt der „tuskanischen" ihre griechische, wenn auch, wie überall, überschlanke und mehr elegante als wirkungsvolle Bildung. Sie wird besonders bei langen Säulenhallen verwendet, erscheint aber auch an dem Tempel zu Cori im Volskergebirge (Abb. 877), hier mit wulstiger Basis, im unteren Drittel des Schaftes nur facettiert, mit kraftlosem Echinos und glattem Halse darunter, darüber ein winziges Epistyl und kleines Triglyphon — lauter Anzeichen, daß der Dorismus sich überlebt hatte (S. 355). Am feinsten tritt die ionische Säule auf, immer ohne Plinthe unter der attischen Basis, in Pompeji fast regelmäßig mit dem im einzelnen etwas verschieden gestalteten Diagonalkapitell (Abb. 693), dessen Voluten sich schwungvoll neigen (Abb. 878); auch hier, wie an der dorischen Säule, zieht sich darunter ein glatter Halsstreifen herum, gegen den sich die Furchen des Schaftes mit rechtwinkliger Endigung tot laufen. Das gleiche gilt von den korinthischen Säulen, deren Kapitelle verschiedenartig gebildet werden. Ihre krauseren, runderen, kohlartigen Blätter, statt der steiferen, scharfgezackten griechischen, sind der italischen Art des Akanthus (acanthus mollis) entnommen; sie sind besonders charakteristisch an dem Rundtempel in Tivoli (Tibur) ausgebildet (Abb. 879), dessen Rundform an altitalischen Brauch anknüpft. Ähnlich sind die Kapitelle an dem großartigen Fortunatempel in



878. Vorhalle des „Foro Triangolare" in Pompeji.



879. Kapitell vom Rundtempel in Tivoli.

Präneste (Palestrina) aus sullanischer Zeit. Eine abweichende Ausbildung des korinthischen Kapitells verbindet sich an einem früheren kleinen Tempel zu Pästum mit einem dorischen Triglyphenfries (Abb. 693, vgl. Abb. 824). Das Gebälk und alle Gesimse zeigen in diesem Stil eine reiche Durchbildung, viele feine Zwischenglieder, scharfen Schnitt und kräftige Schattenwirkung. Ob dieser ganzen Spielart der hellenistischen Baukunst fremde Einflüsse das Gepräge gegeben haben, oder ob sie rein italisch war, ist noch nicht sicher ermittelt. Übrigens war der Tuff oder der daneben verwandte Peperin (lapis Albanus) regelmäßig mit feinem Stuck überzogen, die Bemalung anscheinend sparsam. Marmor ward nur ganz ausnahmsweise angewendet: so in den beiden Tempeln des Juppiter Stator und der Juno Regina, die Metellus aus seiner makedonischen Beute (146) durch den griechischen Baumeister Hermodoros von Salamis innerhalb einer großen Hallenanlage erbauen ließ. Es waren die ersten Marmortempel Roms. Wir werden annehmen dürfen, daß die Bauten des Hermodoros nicht in den Formen des Tuffstils, sondern in denen des Ostens ausgeführt waren, vermutlich nach den Grundsätzen des Hermogenes (S. 356), die demnächst in Rom herrschend werden sollten (S. 449).

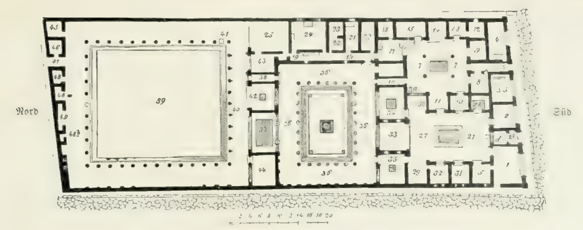
Hellenistische Sitte griff auch in der Gestaltung der Tempelhöfe um sich. Der alte kapitolinische Tempel erhielt 142 unter dem Censor Mummius, dem Zerstörer Korinths, vergoldete Decken, und schon etwas früher einen Fußboden von Plattenmosaik; besonders aber wurde sein mit Statuen reich besetzter Tempelhof schon 159 durch den Censor Scipio Nasica nach hellenistischer Weise mit Säulenhallen umgeben. Ebenso geschah es bei der eben erwähnten Anlage des Metellus, die in augustischer Zeit durch die Porticus Octaviae ersetzt ward. Weiter fanden in der Hauptstadt seit dem Beginn des 2. Jahrhunderts die hellenistischen Markthallen (Basiliken), für den Handelsverkehr und für die Rechtspflege bestimmt (S. 365), raschen Eingang. Hierfür gab sogar der strengrömische Cato das Zeichen mit seiner Basilica Porcia (185). Die besonders stattliche Basilica Aemilia (179) ist uns in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht bekannt; später war sie durch ihren großen vierschiffigen Hauptsaal berühmt, dem gegen das Forum ein zweistöckiger Hallenbau vorgelegt war. Unterhalb des Aventin ward 192 am Tiber ein Hafen angelegt, der in seinem griechischen Namen Emporium den Hinweis auf seine Vorbilder enthielt; ein Fisch- und Gemüsemarkt, ebenfalls mit dem griechischen Namen Macellum, mit Hallen und einer Tholos (Abb. 717f.), trat 179 an die Stelle des alten einfachen Fischmarktes. Gewölbte Laubengänge liefen wie die hellenistischen Säulenhallen (S. 365) längs einiger der nunmehr mit Lava gepflasterten Straßen. Tore und Bögen, mit Statuen geschmückt, wurden an Eingängen oder an den Straßen errichtet; am bekanntesten ist der 121 von C. Fabius Maximus am Forum errichtete und mit den Statuen der Fabier ausgestattete „Fabierbogen" (fornix Fabianus). Auch Bögen als Träger großer Statuen oder Gruppen, die Anfänge der später

beliebten Ehrenbögen, kommen vor. Es läßt sich nicht mehr sagen, was von diesen Neuerungen etwa aus dem Osten entlehnt war.

Nur sehr spärlich sind die Angaben über die Malerei während dieser Periode. Für lange Zeit der letzte freie römische Maler war der Dichter Pacuvius, aus Unteritalien gebürtig, in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts; er schmückte den Tempel des Hercules am Ochsenmarkt für Ämilius Paullus mit Wandmalereien. Sonst ward dies Handwerk den Griechen überlassen, wie beispielsweise dem athenischen Philosophen und Maler Metrodoros, der für Ämilius Paullus' Triumph (167) als Maler tätig war, dem einst in Alexandrien tätigen Karten- oder Landschaftsmaler Demetrios, dem Kleinasiaten M. Plautius Lykon, der sich in dem latinischen Landstädtchen Ardea betätigte und sich dessen in damals noch neuen lateinischen Hexametern rühmte. Die Bildnismalerei ward ebenfalls eifrig betrieben. Besonderen Ruhm erwarb sich gegen Ende unserer Periode in dieser, auch sonst gern von Frauen geübten Kunst, Jaia aus Kyzikos; sie malte rasch und war ebensosehr wegen großer Temperabilder wie wegen enkaustischer Miniaturporträts auf Elfenbein geschätzt. Auch ein Selbstbildnis wird von ihr erwähnt.

Das Interesse der Römer an der Bildkunst erhielt eine bedeutende Anregung durch die Masseneinfuhr griechischer Statuen und kostbaren Gold- und Silbergeschirres, die 212 nach der Plünderung von Syrakus durch Marcellus begann und zunächst in einer Reihe großer Triumphe über Tarent (209), Makedonien (194), Kleinasien (189), Epeiros (187) bis zu Ämilius Paullus' Unterwerfung Makedoniens (167) fast ununterbrochen fortgesetzt ward, um nach der Mitte des Jahrhunderts in Metellus' makedonischem (146) und Mummius' griechischem Triumph (145) neu aufzuleben, endlich durch die attalische Erbschaft von 133 (S. 408) ihren Abschluß zu finden. Mehrere Tage pflegte die Schaustellung eroberten Kunstgutes im Triumphzuge zu dauern; wenn man zuerst nach Hunderten und Tausenden von Stücken zählte, so rechnete man bald nur noch nach Wagenladungen. In Paullus' und Mummius' Beute spielten auch Gemälde eine Rolle. Außer Athen, Olympia und Delphi, Rhodos und Ägypten hatten fast alle bedeutenden Heimstätten und Sammelplätze griechischer Kunst ihre besten Schätze an Rom abliefern müssen, wo sie die Heiligtümer und öffentlichen Bauten schmückten: Rom befand sich daher im Besitze nicht bloß zahlloser, sondern auch hervorragender Schöpfungen des griechischen Erzgusses, Meißels und Pinsels, und zwar in solcher Fülle, daß ein Bedürfnis zu deren Vermehrung kaum vorzuliegen schien. Denn daß Metellus, wie man gewöhnlich annimmt, eine Gruppe attischer Bildhauer nach Rom gezogen habe, ist nicht bezeugt; die Statuen, mit denen Metellus seine Hallenanlage (S. 445) schmückte, waren Beutestücke älterer und jüngerer, auch gleichzeitiger griechischer Kunst. Dagegen fanden die griechischen Kunstwerke ein ebenso dankbares Publikum in den Kreisen der Scipionen und unter den übrigen Freunden griechischer Bildung, wie geharnischten Widerspruch bei Cato und anderen Vertretern des alten starren Römertums. Freilich war in jenen Zeiten, wo in der Poesie seit Ennius die griechischen Formen die alten römischen Verse ganz verdrängten, vollends für die bildenden Künste der Sieg des Griechentums von vornherein entschieden. Leider fehlt es ganz an erhaltenen Bildwerken aus dieser Zeit, denn die Basis des Cn. Domitius Ahenobarbus (Abb. 890 f.) bezieht sich zwar auf den Consul und Arverner-Sieger von 122 und Censor von 115, ist aber erst von seinem Urenkel errichtet.

Das hellenistische Pompeji. Während wir in Rom fast ganz auf dürftige Nachrichten und vereinzelte Reste angewiesen sind, da spätere Neubauten die Spuren der älteren Anlagen getilgt haben, gewinnen wir dank der Asche des Vesuv in Pompeji einen deutlicheren Einblick in die Hellenisierung einer italischen Stadt. Bis in das 2. Jahrhundert war Pompeji (vgl.

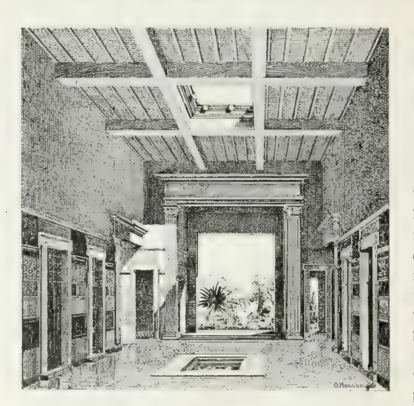


880. Casa del Fauno in Pompeji. 2. Jahrh. (Overbeck.)

S. 161) eine unscheinbare Landstadt. Einstöckige Häuser aus Kalkstein, mit einfachem Bewurf, bewahrten den altitalischen Grundplan (Abb. 835); Säulen und Gemälde waren noch unbekannt. Das änderte sich in der Friedenszeit des 2. Jahrhunderts, sei es durch Überwiegen griechischer Elemente in Unteritalien selbst, sei es weil das benachbarte Puteoli damals an die Stelle von Kyme getreten und das Einfuhrtor für syrische und ägyptische Waren und Einflüsse geworden war. So können wir die Umbildung Pompejis in eine hellenistische Stadt, die vielleicht schon nach dem hannibalischen Krieg einsetzte, aber hauptsächlich in der Zeit von dem Untergange Karthagos bis zum Bundesgenossenkrieg (146—80) vor sich ging, deutlich verfolgen. Tuff tritt jetzt an die Stelle des Kalksteins und erlaubt feinere architektonische Ausgestaltung; Kalkmörtel, mit Puzzolanerde gemischt, liefert ein unübertreffliches Bindemittel. Die Einführung der Säule verändert rasch das ganze Stadtbild. Säulenhallen nach hellenistischer Sitte umgeben die Plätze, während die nunmehr zweistöckigen Häuser sich unten in Läden auf die Straßen öffnen. Theater, Bäder (Abb. 721) und Palästren (S. 369) zeugen ebenso für das Aufblühen der Stadt wie für das Eindringen griechischer Lebensgewohnheiten; die sehr stattliche Basilika am Markte zeigt uns eine eigentümliche Gestaltung dieser öffentlichen Verkehrshalle (Abb. 712f.). Unter den Tempeln trägt der korinthische Apollotempel als peripteraler Podiumtempel, ohne hinteren Mauerabschluß, mit zweistöckigen Säulenhallen (unten ionisch mit dorischem Gebälk) um den Hof, seinen Zusammenhang mit griechischer Bauweise zur Schau (er entspricht im Grundrisse ganz dem Juppitertempel des Hermodoros in Rom, S. 445), wogegen die übrigen Tempel wenigstens in ihrer erhaltenen Form meist der nachsullanischen Zeit angehören. Von der architektonischen Formensprache dieser „Tuffperiode" war schon oben (S. 443) die Rede.

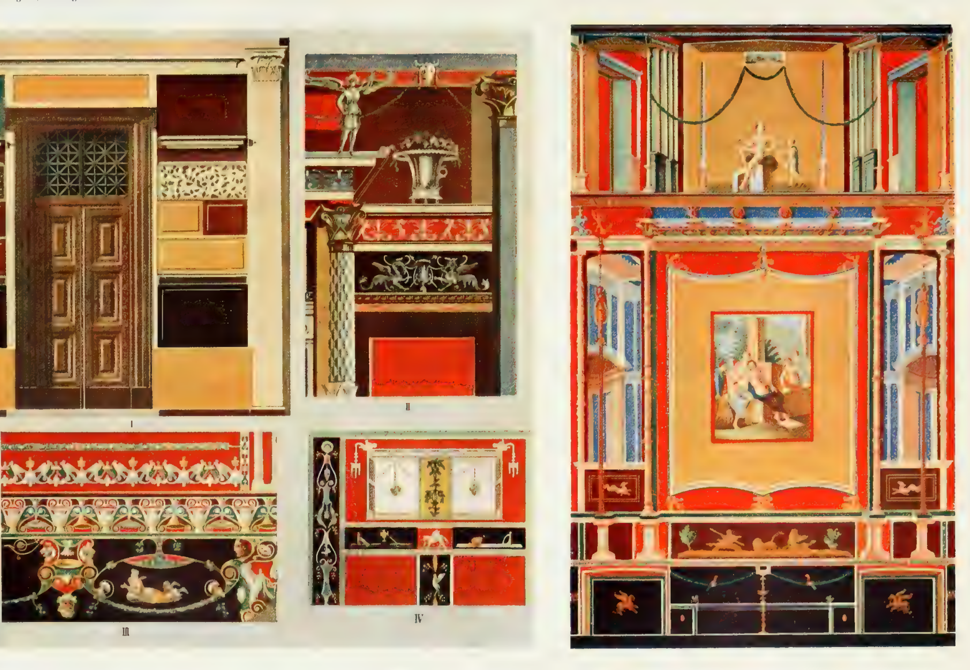
Besonders einschneidend erweist sich der griechische Einfluß im **Hausbau**. Das alte tuskanische Atrium (Abb. 835, vgl. Abb. 880, 27) erhält einen Nebenbuhler im „viersäuligen" Atrium (atrium tetrastylum, dort 7), indem vier Säulen an den Ecken des Impluvium die Stützen der Decke bilden und so eine Erweiterung des ganzen Raumes gestatten. Die gleiche Tendenz führte zur weiteren Umwandlung des viersäuligen in ein vielsäuliges „korinthisches" Atrium (Abb. 834), das sich den griechischen Peristylen näherte. Dazu trat aber eine neue, durch das Tablinum und Gänge angeschlossene Abteilung des Hauses, die sich nach griechischem Muster um ein Peristyl gruppierte und deren Räume durchweg griechische Namen trugen (Triclinien, Oeci, Exedrä, Andron, Xystus, vgl. S. 362f.). Ein Normalhaus dieser neuen hellenistischen Art ist das sog. Haus des Pansa, in dem die ganze Anlage sich streng in der Achse entwickelt, so daß sich ein malerischer Durchblick durch das ganze Haus öffnet. Das glänzendste, fast palastartige Haus aber ist die sog. Casa del Fauno (Abb. 880). Sie bildet mit ihrer vornehmen Tuffarchitektur, ihren farbenprächtigen Wänden, ihren schönen Mosaikböden (Abb. 734. Taf. IX), ihren erlesenen

Kunstwerken (Abb. 774), ihrem Silbergerät und Goldschmuck das Muster eines ansehnlichen Stadthauses aus der Zeit der Scipionen, hellenistischen Luxus nachahmend, römischen vorbildend. Zwei Atrien nebeneinander, das altmodische tuskanische (27) für die Repräsentation, das moderne tetrastyle (7) für die Familie bestimmt, öffnen sich, jenes durch das Tablinum (33), dieses durch einen engen Gang (16, Andron), in das weite, quergelagerte Peristyl (36) mit 28 ionischen Säulen, die einen dorischen Triglyphenfries tragen (vgl. Abb. 686); einst erhob sich darüber eine obere Säulenhalle. Eine Exedra (37) mit dem Alexandermosaik (Taf. IX) und einer Nilansicht, vier Speisesäle (Triclinien) für die vier Jahreszeiten (34. 35. 42. 44), ebenfalls mit schönen Mosaiken (Abb. 734) belegt, umgeben das Peristyl und eröffnen zum Teil die Aussicht auf einen großen Garten (Xystus, 39), der von einer tiefen aber einfacheren dorischen Halle umzogen wird. Die hier noch herrschende Einstöckigkeit der Häuser wich bald der Zweistöckigkeit. Die Fassade spielte aber bei ihnen im Gegensatz zu den Villenanlagen noch keine Rolle, wenn auch das Äußere im oberen Stockwerk durch Fenster, Säulenstellungen oder Erker belebt ward. Atrium und Peristyl bildeten, wie noch heute vielfach im Süden und Osten, den Mittelpunkt des Hauses, und von den Höfen mit ihrem Oberlicht empfingen die anstoßenden Räume Licht und Luft; große geschlossene, durch Fenster erhellte Säle, wie in modernen Häusern, waren nicht üblich. Da das pompejanische Haus ein reines Steinhaus ist, zeigt auch die innere Ausschmückung eine Nachahmung der Steinkonstruktion. Die Wände wurden in der sog. Tuffperiode, ebenso wie im ganzen Osten, mit Reliefquadern von buntfarbig marmoriertem Stuck überzogen, durch Reliefpilaster gegliedert, oben mit einem Gesims abgeschlossen (Abb. 881. Taf. X, 1). Die Farben der Quadern ahmten zuerst in wenigen Tönen wirklichen bunten Marmor nach, steigerten sich aber allmählich zu selbständigerer farbiger Wirkung. Mosaikfußböden bildeten die Ergänzung der farbigen Quaderwand, Wandgemälde waren noch nicht üblich. Diese Art nennt man den ersten oder Inkrustationsstil. Reiche und geschmackvolle Möbel und Geräte von Erz vervollständigten die Ausstattung. Die ganze Bau- und Dekorationskunst der Tuffperiode trägt einen einheitlichen Charakter und bezeichnet die künstlerische Glanzzeit Pompejis.



881. Tuskanisches Atrium „ersten Stils“.

Die letzte Zeit der Republik (80—30). Das letzte halbe Jahrhundert der Republik zeigt in der Hauptstadt ein ganz verändertes Bild. Rom rüstet sich, auch künstlerisch eine Weltstadt zu werden. Neue Baumaterialien kommen dabei zu Hülfe. Außer Quadern und Holz war in Rom schon länger eine Füllmasse aus Bruchsteinen und Kalkmörtel (opus caementicium) üblich, besonders beim Fundamentbau. Der Kalkmörtel, der während der Tuffperiode in Pompeji zur Fugendichtung der Bruchsteinmauern angewandt wurde, gewann eine neue Bedeutung, als man die bisher bloß an der



Pompejanische Wanddekorationen ersten (I.), zweiten (II.) und dritten (III. IV.) Stils.

Pompejanische Wanddekoration vierten Stils.



Luft getrockneten Ziegel zu brennen, bald auch kunstvoll zu formen lernte. Ferner treten die bisher hauptsächlich gebrauchten Steinarten Tuff und Peperin (lapis Albanus) mehr und mehr zurück hinter dem schon seit der Gracchenzeit gelegentlich verwandten hellen Travertin (lapis Tiburtinus), der ebenso bequem zu bearbeiten wie zu feinerer Gestaltung und zu festlicher Wirkung geeignet war.

Der Neubau des 83 abgebrannten kapitolinischen Tempels, zu dem Sulla die Marmorsäulen von dem damals noch unvollendet daliegenden athenischen Olympieion (Abb. 690, vgl. S. 361) herüberholen ließ, führte zu einer Umgestaltung des Kapitols. Am Tabularium (78 vollendet) tritt uns in Rom zuerst jene auch auf griechischem Gebiete nachweisliche Verbindung von Bogenbau mit gradliniger Säulenarchitektur entgegen (S. 365), die fortan bei größeren mehrstöckigen Gebäuden die Regel ward (Abb. 882). Die konstruktiven Teile des Baues sind der Bogen und das Gewölbe; Säule und Gebälk treten nur als äußere Dekoration hinzu, die Säule wird als Halbsäule ein Teil der Wand. Bei mehreren Stockwerken pflegen die unteren Halbsäulen im tuskanischen, die des oberen Stockwerkes im ionischen Stil errichtet zu werden; noch weiter folgt gelegentlich der korinthische in Halbsäulen oder flachen Pilastern (attischen Säulen, vgl. S. 338). Es bildete sich so eine förmliche Rangfolge der einzelnen Säulenordnungen aus nach dem Grade ihrer Leichtigkeit und Zierlichkeit, ein System, das auch nach der Wiederbelebung der Antike im 16. Jahrhundert festgehalten ward. Vermutlich fand diese Bauweise auch im Theater des Pompejus (55), dem ersten und für ein halbes Jahrhundert einzigen steinernen Theater Roms, ihre Anwendung. Der Gewölbebau spielte auch in den gewaltigen von Cäsar begonnenen Bauanlagen seine Rolle, die sich teils auf das Forum (Basilica Julia und Curia Julia), teils auf das Marsfeld (Saepta Julia) erstreckten; hätte Cäsar länger gelebt, so würde er der Neubegründer Roms geworden sein. Neben den Gewölbeformen behielten die Formen der griechischen Architektur ihren festen Platz. Aber hier trat ein völliger Wandel ein: der Tuffstil, dessen Formen noch am Tabularium auftreten, ward völlig verdrängt von den „normalen“ Bauformen, wie sie Hermogenes in Kleinasien um 200 festgestellt (S. 356) und vermutlich schon Hermodoros um 140 in Rom eingeführt hatte (S. 445f.), wo sie nun in Geltung blieben. Noch in der augusteischen Zeit ist der Architekt Vitruv der Vertreter dieser Lehre. Während das italische Podium und die weite Vorhalle beibehalten werden, erhält die ionische Säule ihre Plinthe unter der attischen Basis und vertauscht ihr Diagonalkapitell mit dem normalen in der trockenen Form des Hermogenes, wo die horizontale Verbindung der



882. Vom Marcellustheater in Rom. (Lübke.)



883. Tempel der Mater Matuta („Fortuna virilis") in Rom, zur Kirche umgebaut.

Voluten als steifes Band, und diese selbst möglichst kreisförmig erscheinen. So tritt uns der Stil an dem Pseudoperipteros am Tiber entgegen (Abb. 883), vielleicht einem Umbau des 212 gegründeten Tempels der Mater Matuta. So erscheinen auch die Säulen in der Cella des pompejanischen Tempels der kapitolinischen Gottheiten, der, wohl noch in der Tuffperiode begonnen, in der römischen Zeit (nach 80) ausgeführt worden ist. Seine Außensäulen waren korinthisch, nicht im Tuffstil (Abb. 879), sondern in der normalen Durchführung. Mehr und mehr gewinnt der korinthische Stil das Übergewicht, während der dorische in selbständiger Verwendung verschwindet; wo dorische Elemente gewünscht werden (vgl. Abb. 882), entsteht ein Mittelding zwischen dorischer und tuskanischer Form. Vermutlich hat die neue kleinasiatische Formensprache in Cäsars Bauten geherrscht, z. B. in dem Marmortempel griechischen Stils der Venus Genetrix, seiner Ahnmutter, auf dem neuen, von Hallen umschlossenen Forum Julium (54—46), dem Vorbilde der späteren Kaiserfora.

Neben den öffentlichen Bauten beginnt der Privatluxus sich geltend zu machen. Wenn Sullas Stiefsohn M. Scaurus bei einem nur zu vorübergehenden Zwecken errichteten Theater 360 Säulen und 3000 Erzstatuen verwandte und die drei Stockwerte der Bühne je mit Marmor, Glas und vergoldeten Tafeln ausstattete, so erinnert das an den Luxus der Diadochenhöfe (S. 385 f.). Aber auch die Privathäuser auf dem vornehmen Palatin und dem Cälius schmückten sich mit Säulen von ausländischem und auch schon von italischem Marmor aus Luna (Carrara). Diesen verwandte Mamurra, Cäsars Günstling, in seinem Palaste, dessen Wände er zuerst in Rom ganz mit bunten Marmorplatten belegte (vgl. S. 364). Aus den Provinzen ge-

raubte Kunstwerke, die bisher nur Tempeln und öffentlichen Gebäuden zugute gekommen waren, wurden jetzt ein Schmuck der Privathäuser, wie der Gärten und Villen vor den Toren Roms. Berühmt waren die Anlagen (monumenta) des Asinius Pollio, in denen neben vielen anderen Werken lebender Künstler z. B. die rhodische Stiergruppe (Abb. 806) stand, ferner die Gärten Lucults, Sallusts, Cäsars. Ebenso bezeugten die Villen in den Albaner- und Sabiner Bergen (Tusculum, Tibur) oder in Campanien die Sehnsucht der Hauptstädter nach einem kunstgeschmückten Landleben. Ein blühender Kunsthandel und Kunstauktionen sorgten für den Vertrieb der Gemälde, Statuen, Silbergeräte. Wiederum dient uns Pompeji dazu, die künstlerische Umgestaltung der häuslichen Ausstattung anschaulich zu machen.

Pompeji war von Sulla nach dem Bundesgenossenkriege (80) in eine römische Kolonie umgewandelt worden. Die römischen Veteranen bewirkten bald eine vollständige Romanisierung der hellenistischen Stadt. Die Straßen wurden wie in Rom mit Lava gepflastert und mit Schrittsteinen und Gangsteigen versehen, die Wasserversorgung geordnet. Ein bedecktes Theater, hauptsächlich für musikalische Aufführungen bestimmt, entstand alsbald neben dem älteren größeren; ein noch primitives Amphitheater, das älteste, das wir kennen, diente der in Campanien alteinheimischen Sitte der Gladiatorenspiele und der Tierhetzen. Nahe dem Forum ward eine kleinere Bäderanlage für römische Bedürfnisse, daher ohne Palästra, angelegt, und zunächst auch noch ohne Luftheizung, die aber bald ebenso hier wie bei der Restauration der älteren Bäder (S. 369) eingeführt ward. In sullanischer Zeit war nämlich von Sergius Orata die Erfindung gemacht, die Fußböden hohl zu legen und durch Luftheizung zu erwärmen; bald folgten auch hohle Wände, zuletzt hohle Deckengewölbe. Der Tuff kam als Material in dieser Zeit außer Gebrauch, die Schmuckformen der Bauten wurden in Stuck hergestellt. Auf den Wänden erschien statt der mit bloß architektonischen Motiven arbeitenden, für kleinere Räume allzu schweren und überdies wegen der Sorgfalt der Arbeit kostspieligen Reliefinkrustation (S. 448f.) zunächst auf glatter Wand eine bloß gemalte Nachahmung der Marmorinkrustation, aber so, daß Sockel, Säulen oder Pfeiler, und Gesims perspektivisch, als ob sie aus der Wand vorsprängen, gemalt wurden (**zweiter oder perspektivischer Architekturstil**); von Säule zu Säule ziehen sich gelegentlich gemalte Laubgewinde hin, als ob sie frei vor der Wand schwebten. Bald verschwand die Inkrustation aus dem Innern der Häuser ganz und erhielt sich nur noch an Außenmauern, wo sie besser am Platze schien. So verblieb das Innere jetzt ganz einer malerischen Dekoration, die einen doppelten Weg einschlug.

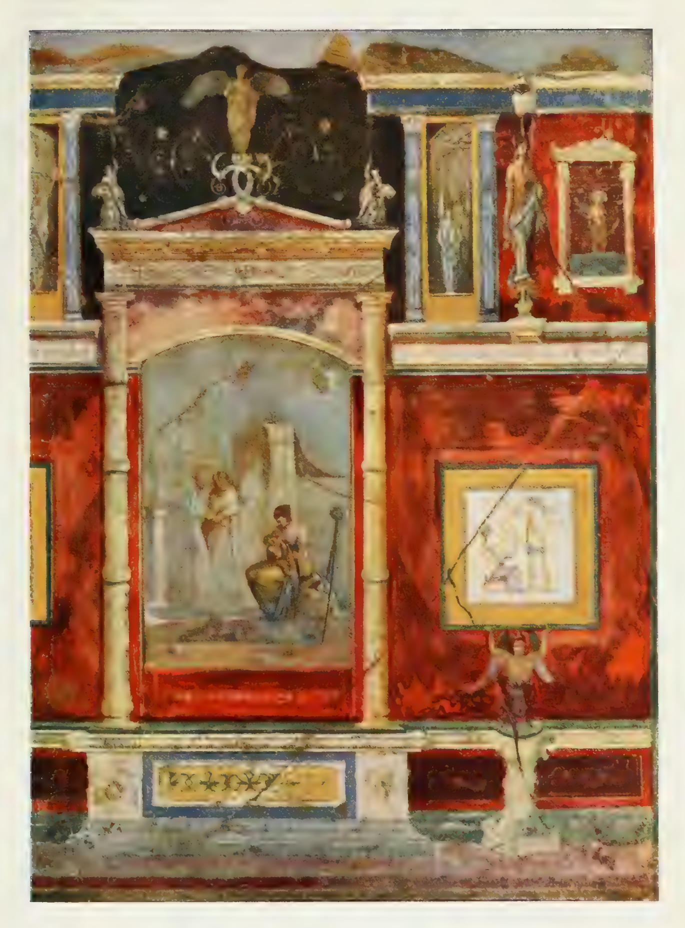
Der Wunsch scheinbarer Raumerweiterung führte am folgerichtigsten zur Verwandlung der ganzen Wand in einen **landschaftlichen Prospekt**, eine Erfindung, die anscheinend jetzt gemacht ward und zu einer ganz neuen Entwicklung der Landschaftsmalerei führte. In der Villa der Livia bei Prima Porta (Saxa Rubra) sind die ganzen Wände eines Zimmers, ohne irgendeine architektonische Begrenzung, als Ansicht eines umgitterten Parks bemalt; Vögel beleben die vielerlei deutlich charakterisierten Bäume und Sträucher. In einer Villa in Boscoreale bei Pompeji (Abb. 884), deren Malereien jetzt in New-York sind, ist die architektonische Geltung der Wand durch bloß gemalte Pilaster, Säulen, Brüstung, Gesims betont, dazwischen aber eröffnen sich Ausblicke auf Gärten, auf Heiligtum oder Rundtempel (Abb. 718), auf eine sich auftürmende Gebäudegruppe, ebenfalls noch ohne Staffage. Daß diese Bilder von den Theaterdekorationen beeinflußt sind, ist höchst wahrscheinlich. Um die Wirkung der Ausblicke noch täuschender zu machen, sind bisweilen lebensgroße Figuren vor die Architektur gemalt. Einen Schritt weiter führt die Folge von Odysseebildern, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Via Graziosa auf dem Esquilin aufgedeckt wurden (Abb. 885). Hier schweift der Blick durch eine in ihrem oberen Teil geöffnete perspektivisch gemalte dunkelrote Pfeiler-



884. Bemaltes Zimmer „zweiten Stils“ aus einer Villa bei Boscoreale. New York. (Vgl. Abb. 718.)

halle über eine zusammenhängende abwechslungsreiche Landschaft hin, die von homerischen Szenen in fortlaufender Schilderung belebt wird; griechische Beischriften beweisen die Ausführung durch griechische Maler. Ähnlich mögen die Argonautenbilder in Agrippas „Argonautenhalle“ (25 v. Chr.) angebracht gewesen sein. Solche Landschaftsbilder erhielten aber nicht bloß mythologische, sondern auch Genrestaffage; ein Maler unsicheren Namens („Studius“; Ludius? Tadius?) bildete zur Zeit des Augustus diese Art in besonders reicher und gefälliger Weise aus. Solche Darstellungen finden sich leicht skizziert auf der schwarzen Wand eines Zimmers im „Hause in der Farnesina“. Die erhaltenen Landschaften sind aus einem bestimmten, meistens ziemlich hohen Augenpunkt aufgenommen; die Staffage wirkt sehr lebendig.

Die zweite Art der Dekoration beläßt die Wand als Raumabschluß in ihrem Rechte, legt aber einerseits in der oben angedeuteten Weise perspektivisch vorspringende Säulen und sonstige Architekturteile vor sie und durchbricht sie andererseits durch Ausblicke ins Freie. Außer Pompeji bietet hier Rom die schönsten Beispiele, sowohl in dem von Tiberius' Vater auf dem Palatin erbauten sog. Hause der Livia (Abb. 886), als auch in dem sog. „Hause in der Farnesina“ (Taf. XI). An Stelle der bunten Marmorplatten treten einfarbige Wandflächen, die auch wohl hellere und dunklere Farbstufen aufweisen (Taf. X, 2). Die Farben selbst werden lebhafter (grün, violett, hellrot, gelb), namentlich Zinnober beginnt sich geltend zu machen. Die perspektivisch gemalten Säulen, die die Wand in (meistens drei) Felder teilen, erhalten mannigfaltigere Gestalt. Von den Feldern wird das mittlere meistens durch eine Art Ädicula als Hauptfeld hervorgehoben. Die übrigen Wandflächen bieten Platz für umrahmte Bilder (Taf. XI, Marmorplatten?), für Tafelbilder in Klapprahmen, auf Gesimsen aufgestellt (Abb. 886), für sonstigen Schmuck; hier wirken Motive nach, die schon an den ephemeren Prachtbauten hellenistischer Zeit ausgebildet waren (Abb. 694). Alle diese Bilder ahmen wirkliche Gemälde nach,



Teilstück einer Wand zweiten Stils aus dem sog. Hause in der Farnesina.

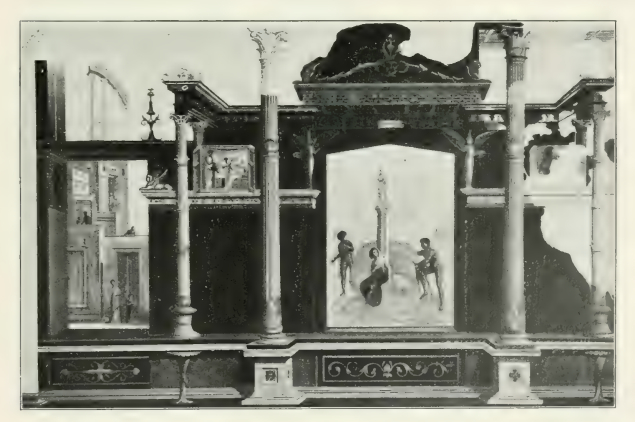
Im Mittelbilde: Pflege des kleinen Dionysos. Rom, Thermenmuseum.





885. Odysseus' Lästrygonenabenteuer. Teil einer Wand „zweiten Stils" aus Via Graziosa in Rom. Vatikanische Bibliothek.

verschieden sind dagegen die Ausblicke, die sich durch architektonisch eingefaßte Wandöffnungen im Mittelfelde, bisweilen auch in den Nebenfeldern, ins Freie auftun; in der Weise jener Prospekte zeigen sie, bildmäßig behandelt, bald Straßen (Abb. 886) oder bloße Landschaften, bald solche mit größeren Figuren, meist mythologischen Inhalts (Taf. XI); das Figürliche ist meistens griechischen Bildern entlehnt. Der obere Wandteil wird häufig behufs ähnlicher Raumerweiterung als Durchblick in andere Räume oder ins Freie behandelt (Abb. 886). Im einzelnen kann die Ausgestaltung sehr verschieden sein. In dem „Hause in der Farnesina" kommen ausgezeichnete, in leichtem malerischen Stil gehaltene Stuckreliefs hinzu. Wie weit für diesen Dekorationsstil ostgriechische Vorbilder in Betracht kommen, steht dahin (die Laubgehänge und die Ädicula finden sich als Wandschmuck auch in Alexandrien); die besondere Ausbildung des landschaftlichen Elements scheint italisch zu sein und erst unserer Zeit anzugehören. Italischen Ursprungs ist



886. Bemalte Wand „zweiten Stils" im Hause der Livia auf dem Palatin. (Vgl. Abb. 682 und 719.)



887. Der kapitolinische Juppiter. Erzstatuette. Paris.
(Unter den Füßen Schemel zu ergänzen.)

auch der Fries eines esquilinischen Grabes, der in unmittelbar aneinander gereihten Szenen Abenteuer aus der Geschichte des Äneas und des Romulus schildert; man kann den pergamenischen Telephosfries (S. 407) und die Odysseebilder (S. 453f.) vergleichen.

In der Dekoration erschöpfte sich die damalige Malerei. Die Überführung von Gemälden des Timomachos nach Rom durch Cäsar (S. 375) konnte wohl das Ansehen dieser Kunst bei den Römern steigern, aber eine selbständige Tafelmalerei gab es kaum noch; nur bei Triumphen, z. B. des Pompejus und Cäsar, wurden nach alter Weise (S. 443) die Heldentaten ausgestellt, Bilder, deren Art uns späte Nachklänge ahnen lassen (S. 492); als beliebte Porträtmaler werden neben Iaia (S. 446) **Dionysios** und **Sopolis** genannt. Besser stand es mit der **Skulptur**, deren Stellung ganz verändert erscheint. Wie die römische Bildung allmählich ganz auf Griechenland als ihr Muster hinblickte und in der Aneignung griechischer Anschauungen und Formen ihr höchstes Ziel fand, so wurden nun auch griechische Bildhauer herangezogen, um die neuen Tempel, die öffentlichen Gebäude, die privaten Anlagen mit Statuen zu schmücken. Der wenigstens dem Namen nach römische Bildhauer **Coponius**, der nach dem Jahre 61 Statuen der vierzehn von Pompejus unterworfenen kleinasiatischen Nationen zum Schmuck für dessen Theater (S. 449) schuf, bildet eine vereinzelte Ausnahme. Ein **Apollonios** arbeitete für den 69 von Catulus vollendeten neuen kapitolinischen Tempel nach älterem Vorbilde den Juppiter von Gold und Elfenbein, ein oft kopiertes Bild (Abb. 887), auf welches wohl auch die Zeusmaske von Otricoli zurückgeht. Daß der berühmte Torso vom Belvedere (Abb. 888), das Werk eines Apollonios, Nestors Sohn, dem gleichen Künstler verdankt wird, ist sehr möglich. **Arkesilaos** schuf unter anderem die Venus Genetrix für Cäsars Tempel (vgl. Abb. 919). Der Großgrieche **Pasiteles**, ein vielgereister Mann, der gelehrte Kenntnisse (er schrieb ein Werk über berühmte Kunstwerke in fünf Büchern) mit genauer Naturbeobachtung und



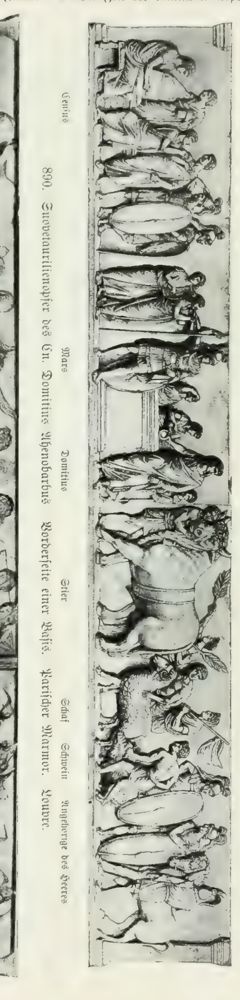
888. Torso vom Belvedere. Vatikan.



889. Mutter und Sohn. Gruppe des Menelaos. Rom, Thermenmuseum.

sorgfältiger Technik verband, arbeitete in Elfenbein, Silber, Erz und Marmor, ohne daß doch eines seiner Werke, etwa mit Ausnahme eines goldelfenbeinernen Juppiter im Tempel des Metellus (vgl. S. 445), besonderen Ruhm erworben zu haben scheint; doch war er Haupt einer Schule von mehreren Generationen. Freilich ist ein erhaltenes Werk seines Schülers Stephanos (Abb. 436) nichts als die mäßige Kopie einer oft wiederholten altpeloponnesischen Jünglingsstatue; selbständiger ist ein Werk seines wohl schon der augustischen Epoche angehörigen Enkelschülers M. Cossutius Menelaos, die schöne ludovisische Gruppe der „stillen Vertrauten" (Abb. 889). Sie wird bald als Elektras Wiedererkennung ihres Bruders Orestes, bald auf andere mythische Begebenheiten gedeutet, stellt aber wahrscheinlich nur nach der Anregung griechischer Grabdenkmäler den Abschied einer trauernden Mutter von ihrem scheidenden Sohne dar; als unverlierbares Erbteil ihrer Vorbilder hat sie eine auch in ihrer klassizistischen Kühle wirksame Vertiefung der Empfindung und eine edle einfache Ruhe bewahrt. Die charakteristische Manteltracht des Jünglings (vgl. Abb. 919) weist auf Entstehung auch der Komposition in dieser Zeit und erlaubt somit, die Gruppe zur Beurteilung der pasitelischen Richtung zu verwerten. Also ergibt sich, daß die beliebte Rückführung der (wohl bedeutend späteren) Neapeler Gruppe von Orestes und Elektra, in der jene „Stephanosfigur" neu verwendet auftritt, auf die pasitelische Schule durchaus unwahrscheinlich ist; besser stimmt die elegante kapitolinische Erzstatue des jungen Opferdieners (Camillus). Bei den Erzstatuen werden die Augen jetzt meistens nicht mehr, wie in griechischen Zeiten durchweg, aus anderen Stoffen eingesetzt, sondern in Erz mitgegossen.

Die Tätigkeit der genannten Bildhauer findet eine Ergänzung in einer Gruppe athenischer Künstler, die man sich gewöhnt hat, als Neu-Attiker zu bezeichnen und die zunächst noch in Athen tätig blieben und in fast fabrikmäßiger Herstellung ornamental und bildlich prachtvoll dekorierte Marmorgefäße und ähnlichen Schmuck für die römischen Villen und Gärten hervorbrachten, aber auch größere Skulpturen je nach Bedarf herstellten (vgl. Abb. 756). Doch ihre schöpferische Begabung ist in enge Grenzen gebannt. Gern wenden sie den Blick nach rückwärts, indem sie aus älteren Werken sich die Anregungen holen. Sie wandeln die Vorbilder leicht ab oder kopieren sie geradezu; Kleomenes' Redner im Louvre z. B. ist von einem Hermes des 5. Jahrhunderts hergeleitet. Der jetzt in größerem Umfang beginnenden Kopierkunst, die bei mangelnder eigener Erfindungsgabe dem römischen Massenverbrauch entgegenkam, verdanken wir zum größten Teil unsere Kenntnis der älteren griechischen Kunst. Antiochos kopiert in hartem Stil die Parthenos, Apollonios, Archias' Sohn, in einer guten Erzbüste Polyklets Doryphoros, M. Cossutius Cerdo einen gefälligen Satyr desselben Meisters. In ähnlichem Verhältnis werden wohl die Karyatiden des Diogenes, die über den Säulen in Agrippas Pan-



890. Suovetaurilienopfer des Cn. Domitius Ahenobarbus. Vorderseite einer Basis. Parischer Marmor. Louvre.

891. Hochzeitszug Poseidons und Amphitrites. Rückseite derselben Basis. Parischer Marmor. München.

theon (S. 459) angebracht waren, zu den Mädchen vom Erechtheion (Abb. 551) gestanden haben. Glykons farnesischer Herakles in Neapel, eine übertreibende Kopie nach Lysipp, vgl. Abb. 663, hat zum Schmuck der Caracalla Thermen gedient und wird auch deren Zeit angehören. Von der Wirkung, die trotz ihrer Abhängigkeit von der früheren großen Kunst, oder gerade wegen dieser, solche unselbständige Künstler hervorbringen konnten, bieten ein **merkwürdiges Beispiel die Reliefs**, welche Cn. Domitius Ahenobarbus in dem von seinem Urgroßvater 122 gestifteten Neptun-Tempel (S. 446) aufstellte. Das eine, der Hochzeitszug Poseidons (Abb. 891) hat zeitweilig geradezu als Werk des Skopas gegolten, bis seine Zusammengehörigkeit **mit dem opfernden Feldherrn** (Abb. 890) erkannt wurde. Beide **Friese zusammen umgaben eine** längliche Basis, die vermutlich die Nereidengruppe des Skopas trug (vgl. S. 315) und deren Darstellung, namentlich in den phantastischen Bildungen der Seewesen, davon beeinflußt sein könnte. Die Opferdarstellung — der Census des ältern Ahenobarbus — wirkt ihnen gegenüber **nüchtern und poesielos, die Arbeit beider Reliefs ist aber die gleiche** und zeigt die etwas unfeine Art, welche der ausgeprägten klassizistischen Kunst der Zeit des Augustus vorherging.

Ist in diesen und anderen Beispielen das Vorbild älterer griechischer Kunstweisen erkennbar, so fehlt es auch nicht — gerade wie in der Poesie damals



892. Gefangene Barbarin. Florenz.

den Klassikern die „Modernen" (poetae novi) gegenübertraten — an Hinweisen auf Kunstwerke hellenistischer Art, z. B. Arkesilaos' Löwin mit spielenden Eroten, Tauriskos' Eroshermen. An pergamenischen Einfluß möchte man bei der ergreifenden Kolossalstatue einer gefangenen Barbarin oder eines eroberten Barbarenlandes (Abb. 892) denken, wenn damit wirklich, wie Münzen es nahe zu legen scheinen, das von Cäsar unterjochte Gallien gemeint ist; andere verweisen die Statue freilich erst in trajanische Zeit.

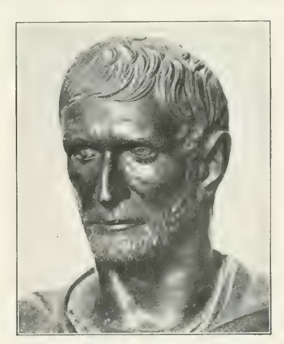


893. Cicero. Marmor. Vatikan

Eine Stärke der hellenistischen Kunst begegnete sich mit einer altitalischen Anlage (S. 441) in der Schöpfung lebendiger **Bildnisse**; die Werke aus der Zeit der ausgehenden Republik zeichnen sich durch eine innerliche Erfassung des Charakters aus. Im Bildnisse Ciceros (Abb. 893) ist ein sorgsam abwägender, dabei schlauer Zug scharf ausgeprägt, Pompejus' Züge (Abb. 894) verraten eine gewisse Beschränktheit, das berühmte Bildnis des jungen Octavian im Museo Chiaramonti eine fast unheimliche Entschlossenheit. Leider besitzen wir von Cäsar kein ganz genügendes gleichzeitiges Bildnis. Von packender Gewalt ist der etwas ältere kapitolinische Erzkopf (Abb. 895), dessen finsteren Ernst man seit den Tagen der Renaissance ohne Grund auf L. Junius Brutus, den Vertreiber des Tarquinius, zu deuten pflegt.



894. Pompejus. Marmor. Kopenhagen.

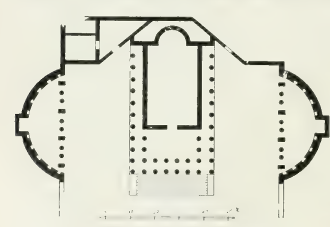


895. „L. Brutus". Erz. Kapitol.

4. Die augustische Zeit (30 v. Chr. bis 14 n. Chr.).

Mit Augustus beginnt eine Zeit der Ruhe und geordneten Staatsverwaltung, die auch für die Kunst ihre reichen Früchte trägt. Der Kaiser und sein großer Staatsmann Agrippa stehen selbst an der Spitze bedeutender Bauunternehmungen, die sich keineswegs auf die Hauptstadt beschränken. Läßt sich auch kein bildender Künstler nennen, der zu dem Kaiser in einem ähnlichen Verhältnisse gestanden hätte wie die augustischen Dichter, so spiegeln sich doch die Richtungen eines Vergil, Horaz, Ovid auch in der gleichzeitigen Plastik wider und beweisen ebenso den Zusammenhang von Poesie und Kunst im kaiserlichen Rom, wie den großen Einfluß des Herrschers, der seinen Geist dem gesamten geistigen Leben seines Zeitalters so bestimmt aufprägte, daß man auch von einer augustischen Kunst sprechen kann. Augustus selbst wünschte sie wohl zumeist in der Richtung, die Vergil oder Horaz' Römeroden und Säkularlied anzeigen: griechische klassische Formen mit römischem Inhalt und römischer Würde vermählt, daneben ein Sinn für reiche Wirkung, fern von Überladung wie von Kleinlichkeit. So trägt diese klassizistische Kunst ihr Sondergepräge, das sie ebenso von der rein hellenisierenden Kunst der letzten republikanischen wie von der prunkliebenderen der nächsten Kaiserzeit unterscheidet. Daß gleich zu Anfang von Augustus' Regierung Ägypten römische Provinz ward (30), hat auf die Kunst nur in Einzelheiten Einfluß geübt; von Alexandrien abhängig ist die augustische Kunst im ganzen nicht.

Die bauliche Neugestaltung Roms vollzog sich unter Augustus' langer Regierung, indem der Kaiser Cäsars Pläne fortsetzte und erweiterte. Bekannt ist Augustus' Wort, daß er Rom als Ziegelstadt übernommen habe, als Marmorstadt hinterlasse. Darin ist nur ein äußerer Umstand, die nunmehr übliche Verwendung des einheimischen carrarischen Marmors bei den Staatsbauten und die damit verbundene größere Prachtentfaltung ausgesprochen. In dem einen Jahre 28, in dem Augustus offiziell die Staatsleitung übernahm, restaurierte er mehr als 80 ältere Tempel; außerdem vollendete er nach und nach 20 von anderen, zumal von seinem Adoptivvater Cäsar, begonnene Bauten und fügte 40 neue Tempel und öffentliche Bauwerke hinzu. Wenn auch viele dieser Tempel altrömischen Kulten dienten, so konnten doch jetzt, wo es galt, Roms bauliche Gestaltung den älteren Residenzen des Orients ebenbürtig zu machen, die architektonischen Formen nur griechische sein. Sehr bezeichnend für diese zielbewußte Richtung ist es, daß Augustus in seinem schon 36 auf dem Palatin erbauten Hause (domus Augustiana), mit dem die Reihe der Kaiserpaläste begann, soweit sich nach dem späteren Umbau schließen läßt, mit dem Plane des italischen Hauses brach und kein Atrium, sondern ein griechisches Peristylhaus errichtete. Ebenso weicht das Haus der Livia (S. 453) von der römischen Gewohnheit ab. Augustus' Haus ward bald durch den Tempel des Apollo von Actium mit seinem hallenumgebenen Hof und durch die palatinische Bibliothek ergänzt. Das Forum erhielt durch den Tempel Cäsars mit der Rednerbühne (Rostra) davor einen neuen bedeutsamen Schmuck. Der alte Concordientempel unter dem Kapitol ward durch einen prächtigen Neubau ersetzt, den Tiberius 10 n. Chr. vollendete. Dieser erneuerte auch den alten Castortempel am Forum (6 n. Chr.), jedoch



896. Plan des Forum Augustum mit dem Tempel des Mars Ultor.



897. Kapitell vom Tempel des Mars Ultor.

stammen die erhaltenen Säulen wahrscheinlich erst von einer hadrianischen Herstellung. Dem Forum Julium (S. 450) schloß sich das Forum Augustum mit dem großen Tempel des Mars Ultor (Abb. 896) an; 42 nach der Schlacht von Philippi gelobt, ward er erst 40 Jahre später vollendet. In der Apsis des Tempels und den halbrunden Ausbauten der umgebenden Säulenhallen, die zu einer Art römischer Ruhmeshalle verwendet wurden, spricht sich von neuem die Vorliebe für Verbindung gerader und runder Linien (S. 449) aus. Im **Marsfeld**, das neuen Bauten den weitesten Raum bot, entstanden mehrere prachtvolle Säulenhallen; Pompejus' Theater erhielt im Jahre 11 v. Chr. einen Genossen in dem des Marcellus (Abb. 882), das für die Renaissance-Architektur ein so einflußreiches Muster abgab. Besonders aber war hier **Agrippa** als Bauherr tätig. Er errichtete 27 v. Chr. sein vielbewundertes Pantheon, das später durch Brand zu Grunde ging (es war entweder ein Rundtempel mit Zeltdach oder ein viereckiger Tempel mit großem, rundem, offenem Vorplatz); er vollendete Cäsars großen Abstimmungsbau, die Saepta Julia; er baute 25 die „Argonautenhalle" (S. 452); er vermachte 12 der Stadt seine seit lange im Bau befindlichen Thermen und damit die erste öffentliche Bäderanlage in neuem Stil (in Pompeji schon im 2. Jahrhundert, s. S. 369). Natürlich waren die Bauaufgaben wesentlich die gleichen wie in den hellenistischen Residenzen; weite Innenräume, gleich bedeutend durch die Maße und durch den Glanz der Dekoration, ausgedehnte und doch zusammenhängende Anlagen, bestimmt den mannigfachsten Bedürfnissen zu dienen, wie Bäder, Gymnasien, hatten ja schon in der alexandrinischen Periode die Phantasie und den Verstand der Architekten beschäftigt. Wahrscheinlich war es auch Agrippa, der im Jahre 33 die Überwölbung der Cloaca Maxima (S. 440) ins Werk setzte.

Von den Baustilen hat der korinthische nahezu die Alleinherrschaft gewonnen; der ionische ist sehr selten (Saturntempel), der dorische ganz verschwunden. Die Basis bewahrt die von Hermogenes eingeführte attische Form mit untergeschobener Plinthe; **öfters wird sie auf einen hohen Sockel gestellt, damit der Aufbau noch schlanker wirke. Das Kapitell nimmt, im** Anschluß an das des Rundtempels am Tiber, seine für die Kaiserzeit typische Form an (Abb. 897). Das Gebälk gewinnt eine reichere Gestalt. Der Fries bleibt meistens glatt; an den Tempeln in Nimes (Abb. 898) und Pola ist er mit einem stattlichen Rankengewinde geschmückt. Das **Gesims tritt an dem von Tiberius 10 n. Chr. erneuten Concordientempel (Abb. 899) bereits** in der reichen Gliederung auf, deren Stufenfolge (Zahnschnitt, Konsolen als Träger des Geison, Sima) für die Kaiserzeit typisch bleibt; aber die übergroße Ornamentfülle, die allerdings einer Tendenz der römischen Architektur entspricht, scheint erst gegen Ende von Augustus' Regierung aufzukommen. Außer den Konsolen, die so in der griechischen Architektur kaum gebräuchlich waren, sind die aufsteigenden Rinnblätter am Geison und die darüber auftretende erstarrte Umbildung des lesbischen Kymation (Abb. 290, c) für die römische Baukunst bezeichnend. Zur Belebung der Wandflächen werden öfter Nischen oder Teile der Wand abwechselnd mit gradlinigen



898. Tempel in Nimes (Maison carrée).

und gerundeten Giebeln bekrönt (Abb. 900): ein Motiv, das die Renaissance wieder aufnahm; auch tritt das Einteilungsprinzip der Wände zweiten Stils mit dem vorspringenden Mittelbau (Taf. XI) gelegentlich in wirklicher Architektur auf, aus der es übernommen worden war; beides



899. Kranzgesims vom Concordiatempel. (Von unten gesehen.)



900. Sog. Nymphäum in Nimes.

findet sich in Pompeji. Neben den öffentlichen Bauten wuchsen in Rom die Mietskasernen turmartig in die Höhe, so daß eine Maximalhöhe von 70 Fuß (21 m) bestimmt werden mußte. Die Feuersgefahr war so groß, daß beispielsweise das Augustusforum zum Schutz gegen das ansteigende Nachbarquartier der Subura mit hohen Quadermauern umgeben ward.

Bauten in Italien und den Provinzen. Auch außerhalb Roms herrschte eine eifrige öffentliche Bautätigkeit. Vieler Orten in den Provinzen entstanden Tempel des Augustus und der Roma, der Fortuna Augusta, oder andere mehr oder weniger sicher dem Kaiserkultus gewidmete Tempel, wie der schöne korinthische Pseudoperipteros (Maison carrée) in Nimes (Abb. 898) mit seiner tiefen Vorhalle oder der schlanke Augustustempel in Pola. Vielleicht gehört auch in diese Zeit die wohlerhaltene Fassade eines Tempels (der Dioskuren?) in Assisi; ebenso wie dem römischen Cäsartempel (S. 458) war ihm eine erhöhte Rednerbühne vorgelagert, von der zwei Treppen auf den Platz hinabführten. In Athen bekam der Roma-Augustustempel (Abb. 486, östlich vom Parthenon) nur die bescheidene Form eines Monopteros (Rundbau ohne Cella), dessen Einzelformen dem Erechtheion entlehnt wurden. Große Nutzbauten wurden durchgeführt. Bei Narni steht noch heute der großartige Rest einer von Augustus in fünf Bogen über das tiefe Tal der Nar



901. Die Augustusbrücke bei Narni. Nach einer Zeichnung Francesco's de Hollanda (1540).



902. Wasserleitung Agrippas bei Nimes (Pont du Gard).

geführten 30 m hohen Brücke (Abb. 901). Nicht minder gewaltig ist die Wasserleitung Agrippas unweit Nimes, die in drei Bogenreihen übereinander den Gard überspannt (Abb. 902). Mit dem Bau von Landstraßen, zu dem Augustus auch reiche Senatoren heranzog, hing vielfach die Errichtung von Straßenbogen nach alter Weise (S. 368) zusammen, die nun aber als *Ehrenbögen* oder Siegesdenkmale (der Name „Triumphbogen" ist ganz jung), desgleichen als

903. Ehrenbogen in Orange (Arausio).

Denkmale bei Errichtung von Kolonien und noch sonst, erhöhte Bedeutung und Beliebtheit gewannen. Ist einer späten Nachricht zu trauen, so wäre schon um 46 der Bogen von Orange (Abb. 903) zu Ehren von Cäsars Eroberung von Massilia (49) errichtet worden, vermutlich von dem Vater des Kaisers Tiberius; letzterem ward der Bogen später (25 n. Chr.) gewidmet. Octavian erhielt nach der Besiegung des Sextus Pompejus (36) und später noch öfter in Rom solche Ehrenbögen, ebenso andere Mitglieder der kaiserlichen Familie. Häufiger als in Rom selbst waren diese Bögen in den Provinzen, besonders früh in Gallien, und zwar hier in besonders reicher Durchbildung. Schon in der ersten Kaiserzeit begegnen die drei Hauptformen: ein einfaches Tor (Abb. 904), ein Tor zwischen zwei breiteren Mauerflügeln (Abb. 905), ein Haupttor mit zwei kleineren durch die Flügel führenden Eingängen (Abb. 903). Der Torbogen besitzt immer seinen selbständigen Rahmen, die Mauerflügel werden gern durch Halbsäulen gegliedert. Das Ganze schließt mit einer Attika ab, die für eine Inschrift oder Reliefs Raum bot, und war regelmäßig mit einer Statue oder Gruppe bekrönt. Auch sonst boten die Flächen und Friese der Bögen Gelegenheit, plastischen Schmuck anzubringen, der beispielsweise in dem Friese des Bogens von Susa einen gallisch-barbarischen Charakter trägt; in Orange und St. Remy schmücken gallische Gefangene, Schlachtszenen,



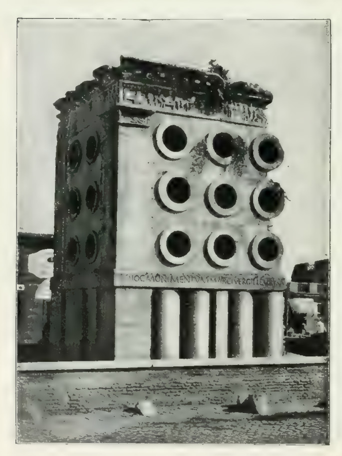
904. Ehrenbogen des Augustus in Susa.



905. Ehrenbogen der Julier bei St. Remy (Glanum Livii).



906. Grabmal der Cäcilia Metella (Capo di bove). Rom, Via Appia.



907. Grabmal des M. Vergilius Eurysaces. Rom.

Trophäen die Flächen. Die einzelnen Elemente dieser Ehrendenkmäler sind schon älter, aber die Verwendung zugleich als pomphafter Torweg und als Basis für Ehrenstatuen scheint neu zu sein.

Gräber. Große Mannigfaltigkeit herrscht im Gräberbau. Noch heute beherrscht die Via Appia das im Mittelalter als Burg benutzte und mit Zinnen gekrönte Grabmal der Cäcilia Metella, der Schwiegertochter des Triumvirn Crassus, ein turmartiger Rundbau auf viereckiger Basis, von großer ernster Wirkung (Abb. 906). Augustus verwendete dieselbe Form, die den altitalischen Rundgräbern (S. 416. 427) einen monumentalen Charakter verlieh, in etwas reicherer Gestalt für das Mausoleum der kaiserlichen Familie, das er inmitten eines Parkes zwischen Tiber und Pincio, von einem baumbepflanzten Hügel (dem alten Tumulus) gekrönt, errichtete; auch sonst kehrt sie bei Gräbern dieser Zeit wieder. Das geschmacklos mit Backtrögen verzierte Grab



908. Grabdenkmal in Vienne (l'aiguille).



909. Denkmal der Julier in St. Remy.

des **Brotlieferanten** M. Vergilius Eurysaces vor Porta Maggiore (Abb. 907) mit einem unfein ausgeführten Friese, der die Geschichte des Brotes erzählt (man denkt unwillkürlich an Petrons Protzen Trimalchio), und die ägyptisierende Cestiuspyramide zeigen ein Suchen nach neuen Formen. Eine Einwirkung Ägyptens beweist auch die Aufstellung von Obelisken des Neuen Reiches, nicht bloß am Isistempel, sondern auch im Circus Maximus, bei der Ara Pacis, vor dem Mausoleum Augusts. Im Gegensatz zu pomphaften Einzelgräbern wurden in Rom für Ärmere und Einzelstehende Massengräber eingerichtet, nach der Ähnlichkeit mit Taubenschlägen **Columbarien** benannt; die Aschenurnen wurden in kleinen Nischen beigesetzt. Auch diese Form, die vor Augustus nicht vorkommt, stammte aus Alexandrien, wo sie schon in der Ptolemäerzeit nachweislich ist. Eine erhebliche Mannigfaltigkeit von Grabformen bietet die um diese Zeit sich reicher entwickelnde Gräberstraße in Pompeji: Grabaltäre, Grabtempel, halbrunde Bänke unter freiem Himmel oder in Nischen.

Andere Formen von Grabmälern treten in den Provinzen auf, so in einem kleinasiatischen Grabmal bei Mylasa in Karien, wo sich über einem Unterbau und einer offenen Pfeilerhalle noch eine Stufenpyramide wie am Mausoleum erhebt (S. 317). Vom Osten beeinflußt ist die gallische Provincia (Provence). Die in Syrien übliche Form eines Tetrapylon (Janusbogens), die sich übrigens auch in Latium findet, wiederholt sich mit darauf gesetztem Obelisken bei einem Grabmal in Vienne, allerdings von unbestimmter Zeit (Abb. 908): das Tetrapylon bildet auch einen Bestandteil des überaus stattlichen, mehrstöckigen Denkmals der Julier bei St. Remy (Glanum Livii) unweit Tarascon (Abb. 909), das noch der Zeit vor August angehört. Auf einem mit großen Reliefs geschmückten Sockel erhebt sich jenes Tetrapylon, das mit einem



910. Schlachtszene. Vom Denkmal der Julier in St. Remy.

offenen Rundtempel gekrönt wird: darin sind die Statuen des C. Julius und seiner Gattin aufgestellt. Die Schönheit des Baues und die Eigenart der Reliefs (Abb. 910), die sich merklich von italischer Weise unterscheiden, läßt an griechische Einflüsse, etwa durch das benachbarte Massilia vermittelt, denken.

Mit diesen in mehreren Stockwerken sich auftürmenden Grabmälern sind Siegesdenkmale (Tropäen) formverwandt, wie das des Augustus in den Seealpen oberhalb Monaco (La Turbie, 6 v. Chr.). Auf hohem quadraten Sockel standen hier ein Rundbau, ein tuskanischer und ein ionischer Monopteros übereinander; ein Zeltdach mit Tropäon auf dem Gipfel bildete den Abschluß. Auch hierzu findet sich ähnliches im Osten (Abb. 703); in Gallien waren schon um 120 Cn. Domitius Ahenobarbus und Q. Fabius Maximus mit solchen turmartigen Siegesdenkmalen vorangegangen.

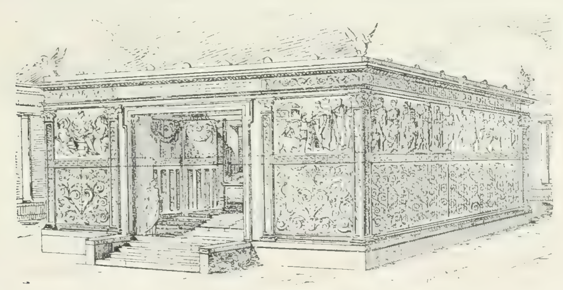
Skulptur. Die hellenistische Kunst war zuletzt in den rhodischen pathetischen Gruppen (S. 411 ff.) an der Grenze erregter Plastik angelangt; jetzt ruht diese Richtung eine Zeitlang aus und tritt wenigstens in der großen Skulptur in den Hintergrund. Statt dessen gibt, wie in der augustischen Poesie, der Anschluß an die älteren klassischen Muster, die horazischen exemplaria Graeca, den Ton an. In gleichem Streben griff Augustus auf die griechischen Meister des 4. Jahrhunderts zurück, wenn er z. B. den palatinischen Apollotempel mit Statuen von Skopas, Timotheos und dem jüngeren Kephisodot schmückte (Abb. 601); ja zu Akroterien seiner Tempel benutzte er sogar die archaischen Statuen eines Bupalos (S. 195). Kunstgeschichtliche Interessen, wie sie schon am pergamenischen Hofe gepflegt wurden (S. 400), mögen auch hier mitgewirkt haben und zu der in der neu-attischen Bildhauerzunft (oben S. 455) begonnenen, allerdings auch aus Gründen der tektonischen Stilisierung erwünschten Verwendung einer archaisierenden Formgebung an mancherlei Gerät fördernd beigetragen haben. Ein ziemlich bunter Mischmasch archaistischer, klassischer und hellenistischer Figuren, oft in unverstandener und unverständlicher Zusammenstellung, der in den zahlreichen Reliefs und Prachtgeräten dieser Dekorationskünstler (Salpion, Sosibios, Pontios) herrscht, mag so eine gewisse Entschuldigung finden. Von der eleganten Feinheit und Klarheit die sie in ihren glücklichsten Schöpfungen erreichten, mag Abb. 911 eine Vorstellung geben. Ihnen reihen sich die für be-



911. Die Horen. Bruchstücke in Rom, Florenz, München im Abguß wieder vereinigt.

scheidenere Mittel bestimmten farbigen Tonreliefs an, die bald metopen, bald friesartig geformt sich zum Schmuck von Ziegelbauten oder zur Verkleidung hölzernen Gebälkes (z. B. an den Compluvien der Atrien) eigneten. Doch alle diese mehr oder weniger unselbständigen Werke, die überdies zum Teil erst später entstanden sein dürften, treten zurück gegen eine eigenartige, wohl mit griechischen Formen arbeitende, aber diese selbständig aus- und umbildende Skulptur, hauptsächlich Reliefbildnerei, die eine besondere augustische Kunstrichtung darstellt. Sie dient vorzugsweise der Verherrlichung des römischen Staates und seiner Herrscher und tritt daher besonders in öffentlichen Denkmälern auf.

Das vornehmste von ihnen ist der Altar der kaiserlichen Friedensgöttin (Ara Pacis Augustae), den der Senat im Juli des Jahres 13, als Augustus nach langer Abwesenheit und nach Befriedung seiner Provinzen Syrien, Hispanien und Gallien nach Rom zurückgekehrt war, gelobte und der im Januar 9 v. Chr. geweiht ward. Ihn in zerstreuten Resten wiederzuerkennen und in seinen wesentlichen Zügen herzustellen, ist erst neuerdings gelungen. Der Altar lag im Marsfelde an der flaminischen Straße (Corso, bei Pal. Fiano); er bestand aus italischem Marmor von Luna (Carrara), der hier zuerst bei einem größeren Skulpturwerk Verwendung fand. Ein



911a. Die Ara Pacis, wiederhergestellt von Durm.



912. Sauopfer an die Penaten. Von der Ara Pacis. Rom.

Mauergehäge, rund 11,6 m breit und 10,6 m tief, umgab den Altar (Abb. 911 a), von Westen durch eine breite Tür mit vorgelegter Treppe zugänglich, nach Osten sich ebenso weit öffnend. Außer dem ornamentalen Schmuck, von dem sogleich die Rede sein wird, umzog das Gehäge außen ein figürlicher Fries, 1,55 m hoch. Neben der Westtür war links Mars dargestellt, wie er die Wölfin mit den Zwillingen, seinen Söhnen, unter dem Feigenbaum betrachtet (nicht richtig in Abb. 911 a), rechts Äneas, der seinen Penaten ein Sauopfer darbringen will (Abb. 912) — also die Ahnherren des Römervolkes und des julischen Geschlechtes. Auf der Rückseite nahm das linke Feld eine Darstellung der kindernährenden Erde (Tellus) oder der Italia zwischen zwei Luftgöttinnen (Aurä) ein (Abb. 913), ein Anklang an Horaz' Säkularlied (29ff.); von dem rechten Feld sind nur geringe Bruchstücke (z. B. von einer Roma) erhalten. Im Gegensatz gegen diese Einzelbilder bewegten sich an den beiden Nebenseiten lange Züge dem Eingange zu, auf der Südseite die Inhaber der Hauptpriestertümer, Augustus selbst und die ganze kaiserliche Familie, durch Freiheit des Gehabens und eine Menge individueller Züge belebt (Abb. 914), auf der Nordseite ein einförmigerer Zug von Beamten, Senatoren, alle in echt römischer Gemessenheit und Würde, dafür ebenso charakteristisch, wie es die Reiter des Parthenonfrieses für den freien Anstand des



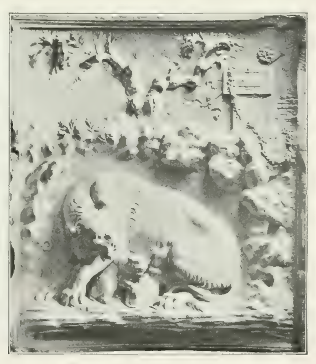
913. Italia oder Tellus und Aurä. Von der Ara Pacis. Florenz.



914. Die Familie der Octavia aus dem südlichen Festzuge der Ara Pacis. Florenz.

perikleischen Athen waren. Die dem Beschauer zunächst gehenden Figuren sind durch höheres Relief vor den flacher gehaltenen im Hintergrunde hervorgehoben, ein malerisches, auch am Julierdenkmal (Abb. 910) angewandtes Mittel. Malerisch ist auch die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes und der Bäume und Sträucher an den Kurzbildern (Abb. 912f.): noch deutlicher tritt das in einem Paar leicht gerundeter Reliefs, ebenfalls aus carrarischem Marmor, hervor, die einst ein Brunnenhaus schmückten (Abb. 915): ein Mutterschaf und eine Löwin in felsiger Umrahmung, deren Einzelheiten alle Stufen der Reliefbildung bis zu bloßer Linienzeichnung durchlaufen, sogar die Luftperspektive im Relief ausdrücken, alles Stoffliche scharf charakterisieren, kurz einen völlig malerischen Eindruck hervorrufen. Man erinnert sich der Rolle der Landschaft in den Wandgemälden. Das gleiche malerische Element beherrscht auch das Pflanzenornament, das an der Ara Pacis in zwei Formen auftritt. Außen, unterhalb des Figurenfrieses, entwickelt es sich in einem reichen Rankenwerk (Abb. 916), das sich an ältere Muster anlehnt (vgl. Abb. 564), aber in naturgetreuer Durchbildung sie weit über-

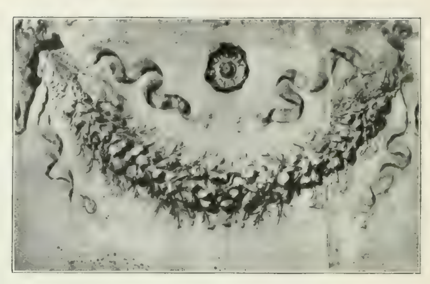




915. Brunnenreliefs. Carrarischer Marmor. Wien.



916. Rankenwerk vom Äußeren der Ara Pacis.



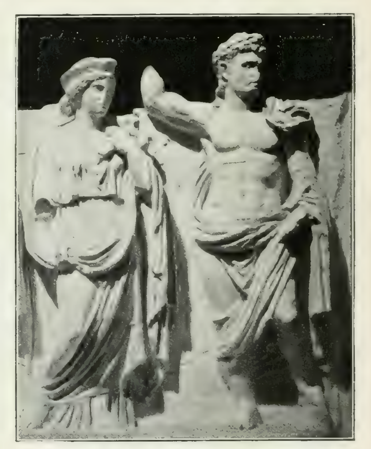
917. Kranzgehänge vom Inneren der Ara Pacis.

trifft: im Innern ist der obere Teil der Wand mit prachtvollen Laubgehängen geschmückt (Abb. 917), die jede Frucht, jedes Blatt deutlich wiedergeben, dabei aber wiederum sich vom kräftigsten Relief bis zur duftig im Hintergrunde verschwimmenden Zeichnung abstufen. Die flatternden Bänder, die höchst naturgetreu wiedergegebenen Stierschädel, an denen die Girlanden aufgehängt sind (vgl. Abb. 689), verstärken den Eindruck. Dieser naturalistische, alle Einzelheiten treu und sauber wiedergebende Stil der augustischen Kunst kehrt auch in den Reliefs und Ornamenten marmorner Sarkophage, Grabaltäre (Cippi), Aschenbehälter wieder, wenn auch nicht immer mit gleicher Freiheit (Abb. 918).

Anders, mehr der griechischen Überlieferung entsprechend, erscheinen Au-



918. Grabcippus des Amemptus. Louvre.



919. Livia als Venus Genetrix und Augustus als Mars. Von einem Relief in S. Vitale, Ravenna.

gustus und ein Teil seiner Familie in halber Vergötterung auf einem Relief in Ravenna (Abb. 919). Die Gestalten wirken gleich Statuen, wie häufig auf Reliefs dieser Zeit, vielleicht im Anschluß daran, daß Statuen oft vor einem festen Hintergrund aufgestellt wurden; so war der große Augustusaltar in Lyon (12 n. Chr.) von den Statuen sechzig gallischer Volksstämme umringt — wir mögen uns der Barbarenfiguren an den Bogen von St. Remy und Orange (Abb. 903. 905) oder der „Gallia" (Abb. 892) erinnern (vgl. Abb. 970). Bei den Bildnisstatuen hochgestellter Personen, namentlich der kaiserlichen Familie, sind „achilleische" d. h. nackte Statuen (vgl. S. 283), oder in griechischer Gewandung, beliebt; sonst herrscht die Toga in dem jetzt üblichen, voll ausklingenden Schwung gerundeter Falten (Abb. 914) oder der Panzer vor. Zu den schönsten Porträtstatuen zählt die in einer Villa der Livia bei Rom aufgefundene Statue ihres Gemahls Augustus, im Jahre 13 aus gleichem Anlaß wie die Ara Pacis errichtet (Abb. 920). Über der Tunika trägt der



920. Augustus von Prima Porta. Vatikan.

Kaiser einen Harnisch, dessen reicher und in jeder Einzelheit beziehungsvoller Reliefschmuck an die höfische Poesie des Horaz erinnert; oben der aufsteigende Sonnengott, unten die gelagerte Tellus mit Kindern, links und rechts Apoll und Diana, in der Mitte die Rückgabe der einst von den Parthern erbeuteten Feldzeichen zwischen den Vertreterinnen der neu gebändigten Provinzen Hispanien und Gallien. Den Feldherrnmantel hat der Kaiser über den linken Arm geworfen, auf dem die Lanze ruhte, die andere Hand ist zur Ansprache erhoben. An der Tracht haben sich deutliche Spuren der Färbung (purpurrot, gelb, karmoisin) erhalten. Der kleine Amor zur Seite der Statue erinnert an die Abstammung des Geschlechtes der Julier von Äneas und Venus (vgl. Abb. 919). Unter den Frauenbildern sind besonders die nach griechischen Vorbildern gearbeiteten sitzenden Frauen anziehend (Abb. 921); einer solchen ist die Büste der sog. Klytia entnommen, ein in einen Blätterkelch hineingesetzter schöner Kopf von edlem Ausdruck, der wahrscheinlich die sittenreine jüngere Antonia, die Mutter des Germanicus und des Kaisers Claudius (vgl. Abb. 914), darstellt. Auch die „Juno Ludovisi", die dieser Zeit angehört, scheint das nach einem Werke des 4. Jahrhunderts (S. 325) idealisierte Porträt einer kaiserlichen Frau zu sein. Die stehenden Frauenstatuen (Abb. 922) wiederholen meist praxitelische und verwandte Gewandmotive (die römische Frauentracht war die gleiche wie die griechische); auch an sprechend



922. Frauenstatue aus Herculaneum. Dresden



921. Sitzende Römerin („jüngere Agrippina"). Neapel.

wiedergegebenen Kindern fehlt es nicht. Im ganzen hat das Porträt der augustischen Zeit einen allgemeineren, klassischeren Stil als das der ausgehenden Republik (Abb. 893ff.).

Glyptik und Toreutik. Eine besonders prächtige Gestalt gewinnt die Bildniskunst, wie einst an den Diadochenhöfen (S. 385. 392), in den großen Prachtcameen mit Darstellungen



923. Augustische Onyxgemme. Wien.

des Kaiserhauses. Ein Beispiel liefert die große im Wiener Hofmuseum bewahrte Onyxgemme von erlesenster Feinheit (Abb. 923). Kaiser Augustus thront, mit Juppiters Adler zur Seite, neben der Göttin Roma, mit der er in den Provinzen vielfach gemeinsamen Kultus genoß. Die Göttin der bewohnten Erde setzt ihm einen Kranz auf, neben ihr erblickt man die Gottheiten des Meeres und der fruchttragenden Erde. Neben Roma steht Germanicus, während Tiberius dem Triumphwagen (nach dem Sieg über die Pannonier, 12 n. Chr.) entsteigt. Unten sind Soldaten beschäftigt, ein Siegesdenkmal aufzurichten, das gefangene Pannonier umgeben. Der Stein, mit seinen milchweißen Gestalten auf dunkelbraunem Grund, ist gleich der Ara Pacis ein Muster kühler, vornehmer Eleganz, etwa im Sinne napoleonischer Kunst. Vielleicht wird er mit Recht dem vorzüglichsten Gemmenschneider jener Zeit, dem Kleinasiaten Dioskurides, zugeschrieben, von dem wir noch einige treffliche Gemmen mit Namensbeischrift besitzen; ein Augustuskopf von ihm war berühmt (vgl. Abb. 924). Überhaupt erlebte die Gemmenschneidekunst jetzt ihre letzte Glanzzeit in Dioskurides und seinen Söhnen, in Aspasios (Abb. 493) u. a., die teils treffliche Porträts schnitten, teils gleich den Bildhauern ältere Bildwerke kopierten, dagegen nur selten eigene Erfindungen brachten. An die Stelle der vertieft geschnittenen Siegelsteine traten vielfach auch billige Glasflüsse (Pasten) in den verschiedenen Farben wirklicher Edelsteine hergestellt. Die Glasfabrikation stand überhaupt in hoher Blüte und lieferte teils bunte Millefiori, teils Nachbildungen von Cameen, teils cameenartige Reliefs an Gefäßen, wie der sog. Portlandvase oder einer pompejanischen Amphora mit einer idealisierten Weinlese.

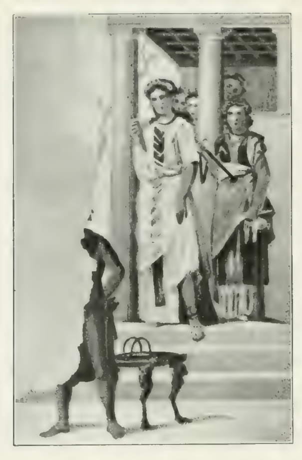


924. Augustus.
Sardonyx Blacas. Brit. Museum.

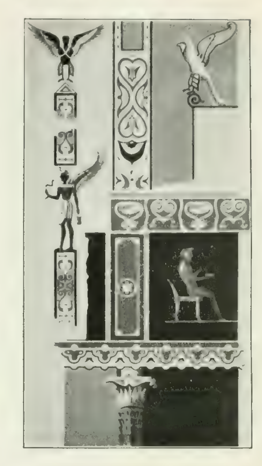
Mit der Glyptik ging auch in Rom, wie an den Höfen der Diadochen, die Toreutik Hand in Hand. Die Silberfunde von Hildesheim, Boscoreale und Bernay, die von der augustischen bis zur flavischen Zeit reichen, zeugen von dem feinen Geschmack, der bei der Herstellung silbernen Tafelgerätes herrschte (vgl. S. 387). Neben jenen mit ornamentalem Schmuck und idealen Darstellungen gezierten Stücken finden sich auch inhaltlich und formal besonders moderne, die



925. Augustus empfängt unterwürfige Barbaren (Hispanier? Germanen?).
Silberbecher aus Boscoreale. Paris, E. v. Rothschild.



926. Iphigeneia in Taurien. Wandgemälde aus dem Hause des L. Cäcilius Jucundus, Pompeji.



927. Von einer pompejanischen Wand dritten Stils. (Semper.)

Ereignisse der Zeitgeschichte mit ähnlichen Kunstmitteln darstellen wie die Ara Pacis (Abb. 925). Einen bescheidenen Ersatz für das kostbare Silber bot dem gewöhnlichen Manne die Arretiner terra sigillata, bis sie bei steigendem Luxus in Italien mehr und mehr außer Mode kam.

Malerei. Der oben geschilderte perspektivische Architekturstil (S. 451ff.) ist auch zu Augustus' Zeit in Rom der herrschende. Ihm zur Seite tritt aber ein dritter Stil, den wir bisher fast nur aus Pompeji, ganz vereinzelt aus Rom kennen. Man möchte ihn nichtsdestoweniger den augustischen nennen; nicht bloß weil er zur Zeit dieses Kaisers aufkommt und sich etwa ein halbes Jahrhundert hält, sondern weil er sich in seinem Charakter völlig der augustischen Kunstrichtung anschließt. Im ganzen behält er die Wandeinteilung des zweiten Stils bei, auch sehr oft die Ädicula in der Mitte, die aber aus einer Nische mit offenem Ausblick zu einem bloßen Bilderrahmen wird, da hier wie überall der neue Stil auf jeden Schein von Raumerweiterung, auf Perspektive (mit geringen Inkonsequenzen) und Durchblicke verzichtet und die Wand wieder in ihr Recht als Abschluß des Raumes einsetzt. Die Säulen, dünne weiße, fein ornamentierte Schäfte, werden meistens zu bloßen Begrenzungen der Wandflächen. Alle Ornamente sind reine Flächenmuster, fries- oder saumartig; sie zeigen einen eigentümlichen, sehr reichen, aber etwas steifen Stil (Taf. X, 3. 4) und gemahnen oft an eingelegte Arbeit. Die Farben der großen Wandflächen sind ernst gestimmt; Braun und Grün, Rot und Schwarz, auch Dunkelviolett, spielen neben seltenerem Gelb und Blau die bedeutendste Rolle, und indem der Sockel meistens schwarz, der oberste Wandstreifen weiß oder wenigstens hell gefärbt wird (S. 453), ergibt sich eine natürliche Abstufung, ähnlich wie bei der mehrstöckigen Fassadengliederung. Hierauf mag wohl die Beleuchtung der Räume mitbestimmend eingewirkt haben: das vom

Hofe durch die Türöffnungen einströmende Licht traf die unteren Wandteile stärker als die oberen; demgemäß werden die Farben von unten nach oben heller. Der vornehme, etwas kühle Eindruck wird durch die überaus sorgfältige Ausführung erhöht; es ist der treffende Ausdruck der augustischen Umkehr des Geschmacks zu klassischer Ruhe. Sonst knüpft man vielfach an den zweiten Stil an. Wir begegnen Bildern von vorwiegend landschaftlichem Charakter mit kleiner verstreuter Staffage nach Art der Odysseebilder (Abb. 885), woneben kleine Bildchen mit Ansichten italischer Villen und Landschaften beliebt sind. Häufiger sind mythologische Szenen mit größeren Figuren, aus griechischen Tafelbildern verschiedener Zeiten entlehnt, aber meist etwas umgewandelt und in eine landschaftliche oder architektonische Umgebung versetzt (Abb. 926); wenn dabei ziemlich häufig Innenräume dargestellt werden, was im zweiten Stile nie der Fall war, so hängt dies wohl mit dem angegebenen Grundzug der Dekoration zusammen. Vorbilder der älteren Malerei (des 5. und 4. Jahrhunderts), ruhige, gehaltene Szenen, bekleidete Gestalten sind besonders beliebt; bei sehr reicher Auswahl wiederholen sich selten die gleichen Kompositionen. Im Beiwerk erscheinen gelegentlich Anklänge an das neu eröffnete Ägypten (Abb. 927), ohne daß darum das ganze Dekorationsprinzip etwa auf Alexandrien zurückgeführt werden müßte. Es scheint vielmehr wie die augustische Kunst überhaupt in Rom zu wurzeln.

5. Von Tiberius bis Trajan (14—117).

Die augustische Epoche bildet einen Höhepunkt in der Entwicklung der römischen Kunst: auf Grund der griechischen Formensprache, in der klassische Anklänge sich neben den hellenistischen geltend machen, strebt die Kunst nach kräftiger Ausbildung eines national-römischen Elementes und zeichnet der Folgezeit damit den Weg vor. Die folgerechte Entwicklung dieser Tendenzen und die nicht minder zielbewußte Weiterbildung einer griechisch-römischen Architektur bilden, so verschieden auch die Claudier, die Flavier, Trajan auf die Kunst ihrer Zeit wirkten, den gemeinsamen Zug des auf Augustus folgenden Jahrhunderts.

Die Claudier (14—68). Zwar schloß sich die höfische Kunst an die augustische an, aber der Pariser Sardonyx, auf dem Tiberius und Livia Germanicus in den Orient entlassen (17 n. Chr.), offenbart, obschon er nur wenige Jahre später als die Augustusgemme (Abb. 923) entstanden ist, bei allem Geschick gedrängter Komposition und trotz weit größerer Farbenpracht der fünf Lagen einen erheblich derberen Stil; man glaubt, eine römische Hand anstatt der griechischen zu verspüren. Auch andere Cameen erreichen nur noch selten die alte Feinheit (Claudius in Windsor). Mit den Claudiern hörte überhaupt die Cameenkunst fast ganz auf, ebenso wie die Toreutik, obschon noch eifrig geübt, doch innerlich verfiel, so daß nur noch altes Silber geschätzt und bezahlt ward. Auch der vornehme augustische Dekorationsstil (S. 474) hat nicht mehr lange Bestand gehabt, sondern einem prunkenderen, aber minder feinen Stil Platz gemacht (s. unten). Ähnliches zeigt der plumpe Oberbau des nachträglich dem Tiberius gewidmeten Bogens in Orange (Abb. 903), der als späterer Zusatz gilt; auch die Gräber dieser Zeit in Pompeji, meistens eine kubische Grabkammer mit altarförmigem Aufsatz, werden allmählich weniger geschmackvoll, oft barock und bei ärmlichen Mitteln überladen. Feinerer Sinn herrschte dagegen in dem großen Denkmal, das auf dem Forum Julium zwölf kleinasiatische Städte im Jahre 20 n. Chr. Tiberius wegen seiner Freigebigkeit nach einem furchtbaren Erdbeben errichteten; wohl nach dem Vorbild der Lyoner Augustusara (S. 471) war hier die sitzende Kaiserstatue mit den Verkörperungen der Städte umgeben; eine Verwertung dieses Vorbildes vom Jahre 30 mit vierzehn Städten, die in Puteoli stand, befindet sich jetzt im Neapler Museum (Abb. 928).



Temnos. Kibyra. Myrina. Ephesos. Apollonia. Hyrkania.
928. Puteolanische Basis. Marmor. Neapel.

Auf dem Gebiete der Skulptur müssen wir überhaupt dieser claudischen Zeit ihr besonderes Verdienst zuerkennen: sie vollendet das, was die augustische Zeit begonnen, in ihrer eigenen Weise und stellt in dieser Hinsicht die Höhe der römischen Kunst, namentlich im historischen Relief, dar. Der kühle, klassizistische, allzu würdevolle Stil der augustischen Zeit wird belebt, gemildert und durch Einzelbeobachtung verfeinert: Formen und Bewegungen lassen von der etwas weltfremden kalten Würde und geben mit Wahrung der sorgfältigen, feinen Stilisierung ein vornehmes Bild der Wirklichkeit. Als Beispiel dieses claudischen Reliefstiles mag das Bild eines Staatsopfers im Louvre (Abb. 929) dienen. Auch mehrere Reliefplatten in Villa Medici, die mit Unrecht der Ara Pacis zugewiesen wurden, gehören vielmehr, wie die Darstellung des Kaisers Claudius an der einen erweist, einem Bauwerk unserer Zeit an, vielleicht wiederum



929. Suovetaurilien (Opfer von Schwein, Schaf und Stier). Marmor. Louvre.



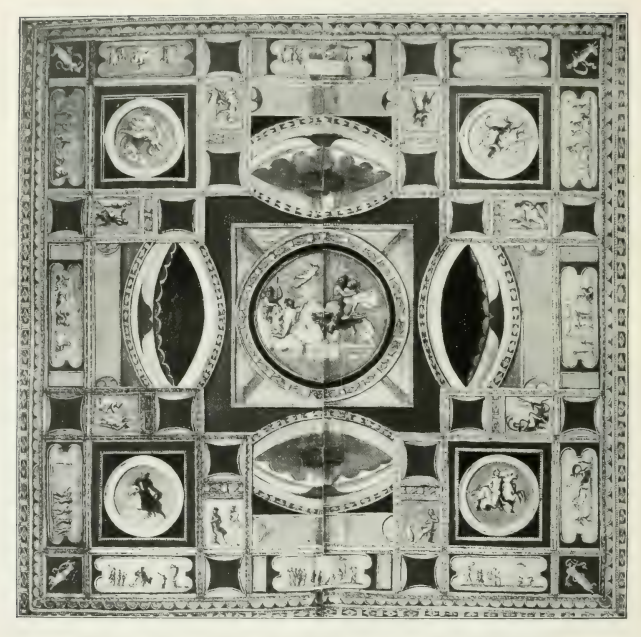
930. Der Isistempel im Marsfeld. Großbronze Vespasians.

einem Altare (der Pietas Augusta, 43 n. Chr. errichtet?). Die Züge und Opferszenen schließen sich gegenständlich den augustischen Reliefs an; verhältnismäßig große Darstellungen von Tempeln als Hintergrund bilden ein neues Element. Andere Reliefs mit Soldaten, die man einem Bogen des Claudius vom Jahre 52 zuzuschreiben pflegt, sind neuerdings als trajanisch erkannt worden.

Auch in Bauten leisteten die Claudier Bedeutendes. Auf dem Palatin errichtete Tiberius sich einen großen neuen Palast (domus Tiberiana) und darunter, nahe dem Forum, einen sechssäuligen Tempel des Augustus in dem nicht eben gewöhnlichen ionischen Stil. Vermutlich war er es auch, der den während seiner Regierung zerstörten Isistempel im Marsfelde neu wieder aufbaute; Münzen (Abb. 930) zeigen ihn als korinthischen Podiumtempel mit halbrundem Giebel, also anscheinend nach ägyptischer Weise (S. 362. Abb. 728) gewölbt, im Inneren einen Schrein von rein ägyptischen Formen; auch sonst tritt reicher statuarischer und dekorativer Schmuck zur Schau. Auf große Ornamentfülle weist ja auch die Architektur des von Tiberius erneuerten Concordientempels (Abb. 899) hin. Einfacher ist der wohl aus der Zeit des Claudius stammende Tempel des Augustus und der Livia in Vienne, ein verkleinertes und schlechter erhaltenes Seitenstück zur Maison carrée in Nimes (Abb. 898). Eine stärkere Seite der claudischen Baukunst waren Nutzbauten, wie Tiberius' Prätorianerlager bei Rom, ferner die Anlage des großartigen Hafens bei Ostia und der 5640 m lange, freilich nicht ganz vollendete Tunnel zur Ableitung des Fuciner Sees, beide von Claudius unternommen. Noch heute zeugen die langen Bogenreihen der Wasserleitungen, die so wesentlich das Bild der römischen Campagna bestimmen (Abb. 931), von der Fürsorge dieses Kaisers für die Wasserversorgung der Hauptstadt; das mit der 93 km langen claudischen Wasserleitung verbundene Stadttor (Porta Maggiore) setzt den Rustikastil der Bogen angemessen fort. Caligulas phantastisches Unternehmen, die kaiserliche Residenz auf dem Palatin durch eine Bogenbrücke mit dem kapitolinischen Sitze Juppiters zu verbinden, deutete auf kommende Riesenpläne voraus.

Der Träger dieser Pläne war Nero (54—68). Im Jahre 64 verwüstete der neuntägige neronische Brand fast das ganze republikanische Rom außer Forum und Kapitol, und außerdem einen Teil des Palatins. Die Neuordnung bot Gelegenheit, die schon vorher angestrebte Verbindung zwischen Palatin und Esquilin durch eine großartige Anlage zu erreichen, die im ganzen etwa 50 ha groß, aus großen Wohnbauten und Park, sogar mit einem künstlichen See, bestehend, die Vorzüge einer Villa mit der eines Palastes vereinigen sollte. Die erste Stelle nahm Neros berühmtes Goldenes Haus, das Werk der Architekten Severus und Celer ein. Die riesigen Anlagen


931. Von der claudischen Wasserleitung in der römischen Campagna.



932. Volta dorata. Decke aus Neros Goldenem Hause. (Francesco de Hollanda.)

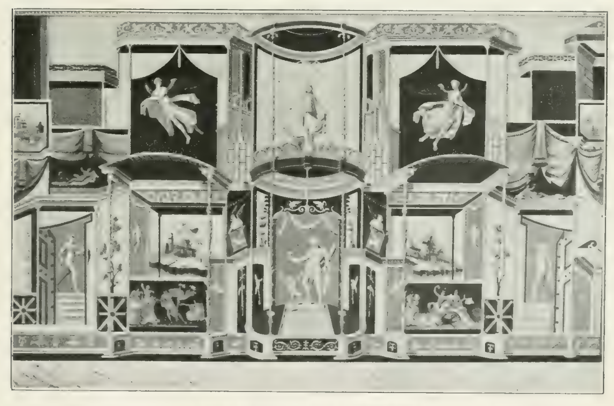
sind nie fertig geworden und wurden später von anderen Bauten (Colosseum, Thermen Trajans) verdrängt oder überbaut. Was wir von dem Luxus der Einrichtung hören, macht zum Teil einen recht spielerischen Eindruck, und die erhaltenen Teile bleiben, selbst bei der Voraussetzung, daß es nebensächlichere Räume sind, hinter der Erwartung und selbst hinter den besseren gleichzeitigen Arbeiten in Pompeji (4. Stil) zurück. Trotzdem haben die ornamentalen Teile auf die Künstler der Renaissance einen starken Eindruck gemacht und die Anregungen zu ihren „Grottesten" gegeben. Den erfreulichsten Eindruck machen die leichtgewölbten Decken der Haupträume, wo Stuckreliefs und Gemälde vereinigt auftreten (Abb. 932). Der leitende Maler war ein Römer, Famulus (nach der Überlieferung; man vermutet meist Fabullus). Als ein Sinnbild des neronischen Cäsarenwahnsinns ragte in dem Vorraume des Goldenen Hauses die ungefähr 35 m hohe Erzstatue des Kaisers empor, von Zenodoros in mangelhafter Gußausführung hergestellt, später als Statue des Sonnengottes umgedeutet. Seinen als Musiker erworbenen Ruhm ließ Nero in einer Anzahl von Statuen verkörpern, die ihn als apollinischen Kitharöden zeigten; dasselbe Bild setzte er auch auf seine Münzen, und sie erlauben

die Erscheinung solcher Kaiserbilder in einigen Apollo genannten Statuen wiederzuerkennen (Abb. 933): sie zeigen eine äußerliche und unfeine Wiederholung älterer Motive und Formgebung. Von den Bauten des Nero sind seine großen Thermen im Marsfelde zu erwähnen, die nach griechischer Sitte (S. 369) wieder mit Palästren verbunden wurden. Eine für die Bäder wichtige Erfindung fällt in diese Zeit: die Herstellung großer verglaster Fenster, wie sie z. B. die bei der Verschüttung noch unfertigen pompejanischen Zentralthermen erhalten sollten. Für spätere Bauten sind sie mehrfach nachgewiesen.

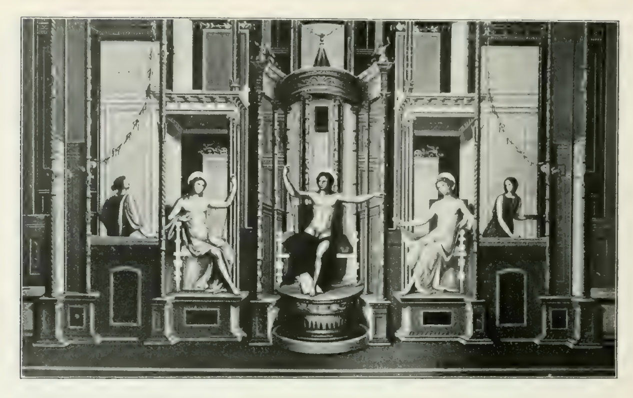


933. Kitharöde, Marmorstatue aus Castel Gandolfo. Vatican. (Der Kopf und die Hände ergänzt.)

Zum Vergleich mit dem Goldenen Hause bietet sich noch einmal **Pompeji** dar. Ein so exklusiver und zugleich wegen der Sorgfalt seiner Ausführung so kostspieliger **Dekorationsstil** wie der dritte oder augustische (S. 474) konnte sich nicht lange halten, besonders nicht allgemeine Verbreitung auch in bescheideneren Häusern finden. So trat ihm denn in der claudischen Zeit, wenn nicht schon früher, ein **vierter Stil** zur Seite, um ihn bald ganz zu verdrängen. Die Farben waren zu ernst, die Räume zu eng geworden. An die Stelle trat eine etwas protzenhafte Vorliebe für prunkende, ja schreiende Farben (Taf. X,5): die Wände erstrahlten in Zinnober, Safran, Blau, Purpur; Säulen und andere Architekturglieder erschienen nicht mehr weiß, sondern goldgelb. Dazu kommt, auf den zweiten Stil zurückgreifend, aber weit über ihn hinausgehend, die Auflösung der Wand und scheinbare Erweiterung des Raumes durch Vor-



934. Wanddekoration vierten Stils in Malerei und Stuck aus den Stabianer Thermen, Pompeji.



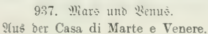
935. Wand vierten Stils aus der pompejanischen Casa di Apolline.

sprünge und Durchblicke. Zu diesem Zwecke wird ein phantastisches Spiel mit dünnen, künstlichen, unmöglichen Architekturformen getrieben (S. 364), ein stetes Durchbrechen der Wand vermittelst perspektivischer Durchblicke (Abb. 934). Auf Durchsichten war ja die ganze Architektur des Hauses berechnet; dieser Umstand mag auf die Vorliebe für perspektivische Dekorationsmalerei Einfluß geübt haben. Eine andere stärkere Einwirkung kam aber auch jetzt wieder (vgl. S. 451) von Seiten der Bühne, deren szenische Herrichtung sich in manchen Wanddekorationen widerspiegelt (Abb. 935). Zahllose Gemälde, groß und klein, lose oder umrahmt, sind über die bunten Wände verstreut. Sie sind zum Teil noch gut ausgeführt und führen uns ältere Bilder in neuer Umgestaltung und landschaftlicher Umgebung vor, oder sie geben grie-



936. Opfer der Iphigeneia. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa del poeta tragico. Neapel.





937. Mars und Venus.
Aus der **Casa di Marte e Venere.**

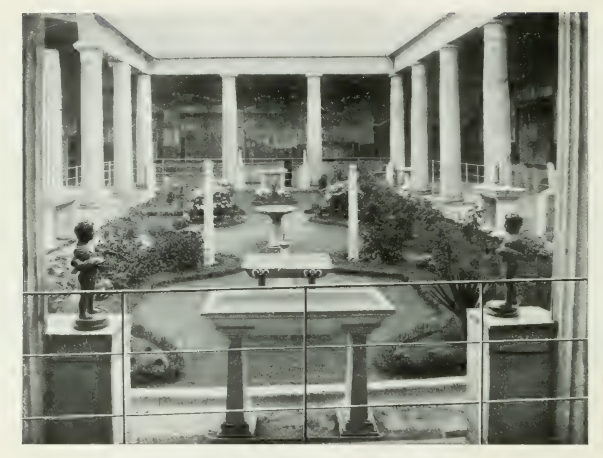


938. Äneas' Verwundung.
Aus der **Casa di Sirico.**

chische Tafelgemälde wieder (Abb. 936); auch Stuckreliefs treten, wie im Goldenen Hause, den Gemälden zur Seite (Abb. 934). Aber allmählich trat ein Sinken der ganzen Leistung zu Tage, anscheinend veranlaßt durch ein Erdbeben, das im Jahre 63 große Verwüstungen anrichtete; diese machten einen umfangreichen Wiederaufbau und rasch hergestellte Dekoration erforderlich. Fortan bis zum Untergang der Stadt durch den Vesuv im August 79 schwelgte der Stil in grellen Farben und willkürlichem Formenspiel. Er ward zum treuen Ausdruck der aufgeregten und genußsüchtigen neronischen Zeit: er ist es, der uns Modernen zumeist vor Augen steht, wenn wir von pompejanischen Wänden sprechen. Alles ist auf den Effekt berechnet; sorgfältigere Malereien werden selten, die meisten sind flott, vielfach flüchtig gemalt. Auch in der Architektur kommt es nicht mehr auf Einzelheiten an, sondern auf das Gesamtbild, das mit seinen vielfachen Gründen, zahllosen dünnen, meist goldenen (gelben) Stützen, Perspektiven und Durchblicken den Eindruck eines unendlichen Raumes machen soll. Für die Fabrikarbeit (die sich auch in den mit der Schablone gemachten Stuckgliederungen zeigt) ist die häufige Benutzung derselben Vorlage in den Bildern bezeichnend. Im ganzen herrscht darin ein freier Ton, eine große Vorliebe für Liebesszenen und nackte Gestalten (Abb. 937). Die hauptsächlichen Gegenstände liefert noch immer die griechische Mythologie; selten tritt ein römischer Gegenstand (Abb. 938 nach Vergils Äneis 12, 398ff.) in Wettstreit damit, oder die



939. Bäckerladen.
Aus der **Casa del panattiere.**



940. Das Peristyl im Hause der Vettier in Pompeji.

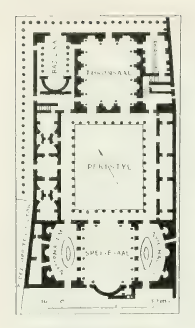
Schilderung wirklichen Lebens führt zu plattem Realismus (Abb. 939). Indessen trotz aller Mängel und Übertreibungen dieses Stils bleibt doch die Gesamtwirkung der pompejanischen Wanddekoration bedeutend: sie steht in Übereinstimmung mit der umgebenden farbensatten Natur. Den Reiz eines pompejanischen Hauses dieser Zeit, eines der besten und geschmackvollsten, stellt noch heute das möglichst in seinem alten Bestande belassene Haus der Vettier (Abb. 940) mit seinem überaus reichen Bilderschmuck vor Augen. In der Wanddekoration und den ihr eingefügten Bildern erschöpfte sich aber die Malerei völlig; die ruhmvolle griechische Tafelmalerei galt als „sterbende Kunst", ihre Erzeugnisse fanden in den Gemäldesammlungen ihre Unterkunft.

Die Flavier (69—96). Die drei flavischen Kaiser treten in unserer Überlieferung hauptsächlich als große Bauherren auf. Die Verhältnisse selbst drängten sie dazu. Im Jahre 69 n. Chr. brannte der kapitolinische Tempel (S. 449) ab; zehn Jahre darauf verwüstete eine große dreitägige Feuersbrunst, nicht viel weniger verderblich als die neronische, außer dem Kapitol das Marsfeld mit den Prachtbauten der augustischen Zeit. So war das alte Rom geschädigt oder vernichtet. Was Nero begonnen, setzten die Flavier fort, und es entstand ein neues, nach regelmäßigem Plan angelegtes Rom mit breiten Straßen, durchlaufenden Hallen, reichen Wasseranlagen und prächtigen Gebäuden. Zunächst galt es, das Goldene Haus (S. 477), das mit seinen weiten Anlagen den Verkehr sperrte, zu beseitigen, was nur allmählich durchgeführt werden konnte. In der Tiefe zwischen Palatin, Cälius und Esquilin, die der neronische Palast als See benutzt hatte, erhob sich Vespasians gewaltiger Bau, das für 40—50000 Zuschauer berechnete flavische Amphitheater (das sog. Kolosseum), von Titus um ein viertes Stockwerk erhöht und 80 eingeweiht, von Domitian vollendet (Abb. 941). Was etwa 100 Jahre zuvor in Pompeji bescheiden begonnen worden war (S. 451), erhielt hier seine vollkommene Durchbildung. Das



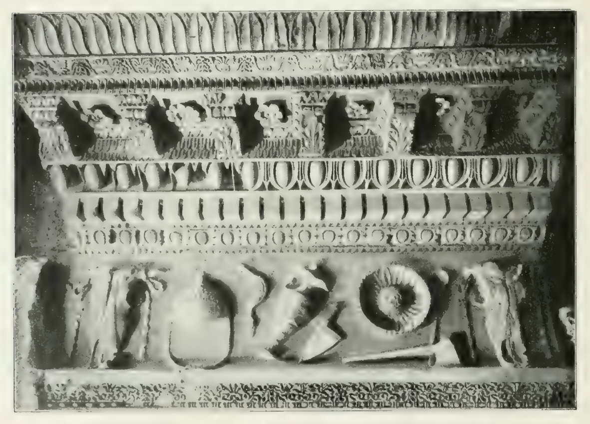
941. Das flavische Amphitheater (Kolosseum) in Rom.

Amphitheater hatte die für solche Anlagen übliche Form einer Ellipse. Die Anordnung der inneren Räume war sinnvoll für die Benutzung wie für die bequeme Zugänglichkeit aller Plätze eingerichtet. 80 Arkaden führten im untersten Stockwerk in die gewölbten Gallerien, durch die man in zwei innere, konzentrisch laufende Gänge und zu den sehr zweckmäßig angeordneten Treppenfluchten gelangte. Die oberste Sitzreihe wurde mit einer Säulenhalle umgeben. Das Gebäude ist auch dadurch bemerkenswert, daß, während die beiden untersten Geschosse nur Tonnengewölbe kennen, in den höheren Teilen Kreuzgewölbe auftreten, von Ziegeln mit Gußwerk hergestellt. Es scheint somit, daß diese für die ganze weitere Entwicklung des Gewölbebaues überaus wichtige Neuerung, die die Last des Gewölbes von den Wänden auf einzelne Stützen überträgt und eine viel freiere Gestaltung der überwölbten Räume ermöglicht, gegen Ende der siebziger Jahre eingeführt ward. In der Gliederung der äußeren Architektur erscheint dasselbe System wie am Theater des Marcellus (Abb. 882) festgehalten; die Halbsäulen folgen in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung übereinander, die Mauer des obersten Stockwerkes wird durch korinthische Pilaster belebt. Außer dem Amphitheater, dem gemeinsamen Bau der drei Flavier, unternahm Vespasian alsbald nach seinem Regierungsantritt den Neubau des kapitolinischen Juppitertempels. Auch einen Tempel des Claudius erbaute er und begann 71 ein neues Forum, das Forum Pacis mit dem großen Friedenstempel, zu Ehren der Eroberung Jerusalems errichtet. Dasselbe Ereignis veranlaßte auch unter Domitian den Bau des Titusbogens auf der Höhe der Velia, dessen Reliefs wir unten (S. 486) kennen lernen werden. Titus selbst vollendete während seiner kurzen Regierung in der Nähe des neronischen Palastes am Abhange des Esquilin die schon von seinem Vater begonnenen Thermen, nur klein, aber als die ersten in dieser Stadtgegend; eine große Treppe führte zu ihnen empor. Hier fand das Kreuzgewölbe bereits ausgiebige Verwendung.



942. Flavischer Palast auf dem Palatin.

Die bedeutendsten Bauten fallen in Domitians, ja auch längste Regierung (81–96). Unter ihm ward der nach kurzem Bestehen wieder eingeäscherte kapitolinische Tempel zum viertenmal aufgebaut, wiederum in korinthischem Stil, in der schlanken Form, die wir durch Münzen und Reliefs (Abb. 973) kennen lernen; er ward überaus reich ausgestattet, das Giebelfeld mit dem kapitolinischen Dreiverein in strenger Symmetrie zwischen Sol und Luna zu Wagen geschmückt. Auf Domitian geht auch der flavische Kaiserpalast auf dem Palatin, fortan das offizielle Palatium, zurück, als dessen Baumeister Rabirius genannt wird. Die Anordnung der offiziellen Prunkräume (Abb. 942) zeigt so wenig wie der augustische Palast (S. 458f.), der in den neuen Palast einbezogen worden zu sein scheint (daher dieser auch domus Augustiana genannt wird), irgendeine Ähnlichkeit mit dem römischen Privathaus; alles ist nach griechischer Weise in einer Folge großartiger Säle um ein Peristyl herum angeordnet und mit Rücksicht auf den kaiserlichen Dienst und Hofhalt in großen Verhältnissen entworfen. Ein „korinthischer" Saal (S. 363), mit buntem Marmor bekleidet und mit einem Tonnengewölbe von 32 m Spannweite überdeckt, seitlich von einer „Basilika" mit Apsis und einem „Larenheiligtum" umgeben, beginnt als Empfangssaal die Reihe; dann folgt das große Peristyl mit Nebenräumen, zum Schluß der wiederum mit einer Apsis versehene Speisesaal, der nach Art eines „kyzikenischen" Saales (S. 363) beiderseits die Aussicht auf blumengeschmückte Räume (Nymphäen) eröffnete. Die Prunksäle wurden durch Wohnräume und einen Garten in Form einer Rennbahn ergänzt.



943. Fries mit Opfergerät und Kranzgesims vom Vespasianstempel in Rom.



944. Grabcippus des P. Fundanius Velinus. Louvre.



945. Pfeiler vom Hateriergrabmal. Marmor. Lateran.

Eine großartige **Villa** des Kaisers im Albanergebirge bei Castel Gandolfo folgte dem Vorbilde der neronischen Anlagen bei dessen Palaste. Unterhalb des Palatin erneuerte Domitian den neuerdings wieder aufgedeckten **Kolossaltempel** des **Augustus** mit zugehöriger Bibliothek. Andre Bauten galten der Verherrlichung der **flavischen Familie**: außer dem Titusbogen (S. 483) der Tempel des Vespasian und Titus, von dem noch drei Säulen unterhalb des Tabularium erhalten sind; im Marsfelde die kolossale Porticus Divorum, eine Säulenhalle von 200 m Länge und 55 m Breite, mit einem dreitorigen Eingang, mit Tempeln der vergötterten Kaiser Vespasian und Titus; endlich auf dem Quirinal der von Marmor und Gold glänzende Grabtempel für das flavische Geschlecht, der vielleicht die alte Rundform beibehielt. Dazu kam ein neues, erst von Nerva vollendetes Forum, das die Lücke zwischen dem Augustusforum und Vespasians Friedensforum schließen sollte, das sog. Durchgangs- oder **Pallasforum** (auch Nervaforum genannt), von dessen Umfassungsmauer ein Rest mit vortretenden Säulen und getröpftem Gebälk in den „Colonnaceen" erhalten ist (ein Minerventempel nahm die Mitte ein); ferner im Marsfeld ein großes **Stadium** (Piazza Navona) und ein **Minerventempel** (S. Maria sopra Minerva). Endlich errichtete Domitian mehrere **Prachtbrunnen**, neben dem Amphitheater die Meta sudans, auf dem Esquilin zu Ehren des doppelten Sieges von 89 über Germanen und Daker einen schmuckvollen Brunnen, zu dem die fein durchgeführten „Trophäen des Marius" (jetzt an der Kapitolstreppe) gehörten. Dazu noch eine Reihe neuer (Fortuna Redux) oder erneuerter Tempel (Isis und Sarapis, Pantheon) und öffentlicher Gebäude: für 15 Jahre eine außerordentliche Tätigkeit!

An den Bauten Domitians wird öfter die große Pracht hervorgehoben. Das bestätigt das Gesims des römischen Vespasianstempels (Abb. 943), dessen **Ornamentfülle** keinen leeren Platz duldet und dadurch die Betonung der Hauptglieder undeutlich macht (vgl. Abb. 899). Eine solche Häufung gleichwertiger Ornamente kehrt auf Grabaltären dieser Zeit wieder (Abb. 944), etwas Ruheloses, das sich nicht genug tun kann. Die Wirkung wird dadurch erhöht, daß die Ornamente, scharf herausgearbeitet, wie aus dunklem Grunde hervortreten (vgl. Abb. 945). Eine ähnliche Überfülle wie am Vespasianstempel begegnet uns am Titusbogen, am Pallasforum, am Serapeum: sie herrscht auch in dem Bild eines Grabtempels auf einem Relief von dem **Grabmal der Haterier** bei Centocelle (Abb. 946). Hier ist das ganze Gebäude mit Bildwerk und Ornamenten übersponnen, wie es auch bei dem Grabmal selbst der Fall war. Der gleichen Richtung entspringt das **Kompositkapitell**, das in öffentlichen Bauten zuerst



946. Grabtempel im Bau. (Das Innere über dem Dache dargestellt.) Relief vom Grabe der Haterier bei Centocelle. Lateran.

am Titusbogen auftritt: ein ionisches Diagonalkapitell wird auf ein korinthisches Akanthuskapitell gelegt, wobei zu Gunsten reicherer Wirkung völlig auf organischen Zusammenhang verzichtet wird. Von der Wölbung, zum Teil auch dem Kreuzgewölbe, machte die flavische Architektur im Amphitheater, in den Thermen, im Palatium ausgiebigen Gebrauch, der Kuppelbau scheint dagegen nur erst sparsam geübt zu sein. In Pompeji, wo Wölbung seit der Tuffzeit im Gebrauch ist, tritt eine kleine flache Kuppel erst ganz zuletzt in dem Laconicum der beim Untergang (79 n. Chr.) im Bau begriffenen Zentralthermen auf; in den älteren Thermen (Abb. 721) hatte man sich über dem kleinen kalten Bade noch mit einem oben abgeschnittenen Kegel beholfen. Für den palatinischen Palast beruht die Annahme eines Kuppelsaales nur auf einer nicht ganz klaren Dichterstelle, die Ruinen bieten keinen

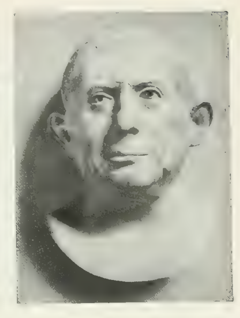


Siebenarmiger Leuchter — Tisch für Schaubrote

947. Die Beute aus dem Tempel in Jerusalem. Relief vom Titusbogen.

Anhalt. Leider erlaubt es die Dürftigkeit der erhaltenen Reste nicht, uns von der Vielseitigkeit und besonderen Kunstweise der domitianischen Architektur ein ganz genügendes Bild zu machen; außerhalb Roms kommen etwa die Vespasianstempel in Pompeji (klein und eng) und in Brescia (mit vorspringender Säulenhalle) in Betracht.

Leidet die flavische Ornamentik bei aller Pracht an Überfülle und Schwere, so zeigt sich auch in der Skulptur gegenüber der feinen, bewegten und doch im besten Sinne natürlichen Ausdrucksweise der claudischen Kunst eine zunehmende Flüchtigkeit und darum Schwere der Form. Die berühmten **Reliefbilder des Titusbogens**, die die Krönung des im Triumph einziehenden Kaisers durch Victoria und die Einbringung der eroberten Trophäen Jerusalems (Abb. 947) darstellen, lassen das bei aller Anerkennung für die lebendige Gesamtwirkung deutlich erkennen. Sonst sind flavische Reliefs selten. Dem Anfang dieser Zeit gehört der unbedeutende Altar des Vespasianstempels in Pompeji an, ihrem Ausgange der anmutig belebte Fries vom Pallasforum (S. 485), der die weiblichen Arbeiten unter Minervas Anleitung und Schutz schildert. Die **Bildnisse** der frühen flavischen Zeit mit ihrer charakteristischen Ähnlichkeit, aber weichen, keine Härte der Zeichnung duldenden Wiedergabe stehen damit nicht im Widerspruch. Ein Beispiel bietet die Erzbüste des pompejanischen Bankiers L. Cäcilius Jucundus (Abb. 948). Später beginnt die für Trajans Zeit charakteristische Härte. Viel gepriesen ward eine eherne **Reiterstatue** Domitians auf dem Forum. Die **Panzerstatuen** der flavischen Zeit stehen an feinem Geschmack hinter den augustischen zurück und suchen durch dieselbe Überfülle von Bildwerk am Panzer zu wirken, die der flavischen Ornamentik überhaupt eigen ist.



948. Büste des L. Cäcilius Jucundus, aus Pompeji. Bronze. Neapel.

Zur Zeit der Flavier werden uns die letzten Namen römischer **Maler** genannt, **Cornelius Pinus** und **Attius Priscus**, die bei Vespasians Wiederherstellung des Tempels des Honos und der Virtus (71) mit Wandmalereien betraut waren, der letztere „mehr in der Weise der Alten". Bemerkenswert ist, daß die wenigen erhaltenen Reste von Wandmalerei der späteren Zeit nicht den neronischen „vierten" Stil (S. 479) fortsetzen, sondern auf den „zweiten" (S. 451) zurückgehen.

Trajan (98–117). Mit Trajan besteigt der erste Kaiser nicht italischer Herkunft, ein Spanier, den Thron; er ist auch der erste, der die Kunstpflege nicht auf Italien und etwa Gallien beschränkt, sondern auch auf die übrigen Provinzen, besonders die asiatischen und afrikanischen, ausdehnt. Die Architektur erhält bei ihm, wie bei den Flaviern, großartige Aufgaben (er erklärte, kaum genug Baumeister zur Verfügung zu haben); die Skulptur geht allmählich wieder zu schärferer Formgebung und vor allem zu einer rücksichtslos realistischen Erzählungsweise über, wodurch das national-römische Element, oft auf Kosten künstlerischer Feinheit, immer schärfer betont wird.

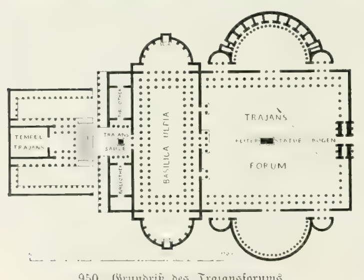
Trajan wetteiferte mit den Claudiern in **Nutzbauten**; Heerstraßen, Brücken, Wasserleitungen, Hafenbauten, Bäderanlagen entstanden in der Hauptstadt wie in den Provinzen. Zunächst finden wir ihn durch seine Dakerkriege zu großen **Ingenieurwerken** veranlaßt. Im Jahre 99 legte er in dem Engpaß (Kasan) der Donau oberhalb Orsova die teils in den Felsen eingeschnittene, teils balkonartig vorgebaute Kunststraße an, deren Spuren noch heute unser Staunen erregen. In Verbindung damit entstand in den nächsten Jahren am Eisernen Tor



949. Trajans Donaubrücke mit Uferkastellen. Relief von der Trajanssäule.

die große Donaubrücke, ein Werk Apollodors (Abb. 949). Zwanzig mächtige Steinpfeiler trugen den hölzernen Oberbau der 1070 m langen Brücke, während die 105 von Lacer erbaute Brücke bei Alcántara das Tajobett mit gewaltigen steinernen Bögen überspannt. Auf der letzteren Brücke erhebt sich in der Mitte ein schmuckloser Bogen; ein ähnlicher, 115 errichtet, ebenfalls ohne Reliefs, aber durch schlanke Verhältnisse ausgezeichnet, schmückt noch heute den Molo des von Trajan erneuerten Hafens von Ancona. Zu Trajans dakischen Monumenten gehört nach der Inschrift auch das 109 dem Mars Ultor errichtete große Tropäum in der Dobrudscha (Adamtlissi), ein Rundbau, der mehr an die Grabmäler augustischer Zeit (Abb. 906) als an Augustus' Siegesdenkmal bei Monaco (S. 466) erinnert. Der reiche Reliefschmuck dieses Monumentes ist von soldatischen Steinmetzen in ziemlich barbarischer Weise ausgeführt.

Trajans bedeutendste Bauten schmückten die Hauptstadt. Hier stand ihm der Erbauer der Donaubrücke zur Seite, der geniale Apollodoros von Damaskos, in dem sich griechischer Schönheitssinn mit orientalischer Phantasie verband. Die von ihm neben den kleinen Titusthermen (S. 483) erbauten Trajansthermen, 280×210 m groß, die zum Teil über den Trümmern des Goldenen Hauses erbaut wurden, gaben das erste Beispiel jener planvollen Bäderanlage innerhalb einer weiten Paläſtra, die wir bald (S. 504 f.) genauer kennen lernen werden. Das Meisterwerk Apollodors war das vielbewunderte Trajansforum (Abb. 950), das im Jahre 113 offiziell vollendet ward; dieses Datum trugen

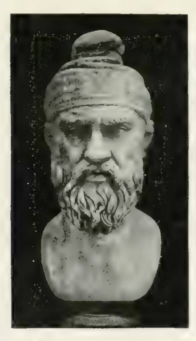


950. Grundriß des Trajansforums.

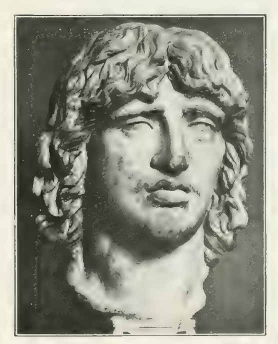


951. Friesstück vom Trajansforum. (Eroten Greife tränkend.) Lateran.

der Ehrenbogen und die Säule. Die Anlage übertrifft weit alle bisherigen Kaiserfora, die den Typus eines hallenumgebenen Tempelhofes beibehalten hatten. Auch hier macht ein von Hallen und halbrunden zweistöckigen Anbauten umgebener Hof, 126 m im Quadrat, den Beginn. Er stellt das eigentliche Forum dar, mit einem sechssäuligen Ehrenbogen als Eingangstor vom Augustusforum her; in der Mitte stand das Reiterbild des Kaisers. Dann folgte quergelegt als Abschluß des Hofes die von einer doppelten Säulenreihe umgebene Basilica Ulpia, der größte und prächtigste Bau dieser Art, wiederum auf beiden Schmalseiten mit großer apsidenartiger Erweiterung, worin Heiligtümer lagen; zum Schluß, hinter der Basilika, die wahrscheinlich von Bibliotheksgebäuden eingefaßte Trajanssäule, deren mit Waffenaufschüttungen geschmückte Basis später die Asche des Kaisers umschloß, während dessen Statue die Säule krönte. Den Tempel Trajans mit seinem Säulenhofe fügte erst Hadrian 119 auf beengtem Raume hinzu.

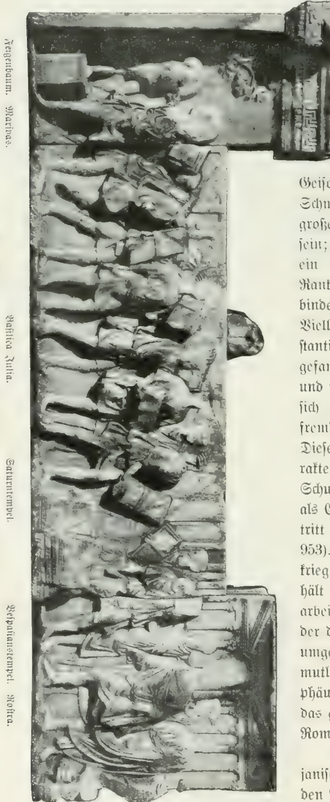


952. Dakerhäuptling vom Trajansforum. Vatikan.



953. Barbarenkopf (Suebe?) vom Trajansforum. Brit. Museum

Der Großartigkeit des ganzen Baues entsprach die glänzende Durchführung. Mannigfaltiges und zum Teil kostbares Material war nicht gespart; das Dach der Basilika war vergoldet und viel vergoldetes Bildwerk angebracht. Die Architektur verliert, sicherlich unter Apollodoros' Einfluß, jene überladene Ornamentik der flavischen Bauten (S. 485f.); die vielen Übergangsglieder schwinden, Ruhe und Klarheit treten an die Stelle, ein größerer, freierer Zug herrscht in der Profilierung, besonders des Geison. Dazu muß eine Menge bildlichen Schmuckes vorhanden gewesen sein. Von den großen figürlichen Reliefs wird gleich die Rede sein; prachtvolle ornamentale Friese, in denen ein etwas schweres, aber klar gegliedertes Rankenwerk sich mit Figürlichem anmutig verbindet (Abb. 951), sind in Resten vorhanden. Vielleicht stammen auch die später an den Constantinsbogen (Abb. 1026) versetzten Statuen gefangener Daker vom Trajansforum. Hier und in ähnlichen Bildern (vgl. Abb. 892) zeigt sich das Geschick der Römer, die Vertreter fremder Stämme lebenswahr zu schildern. Diese Barbaren erscheinen kaum minder charakteristisch als die Galater der pergamenischen Schule, nur sind es mehr nationale Typen als Einzelindividuen (Abb. 952). Gelegentlich tritt uns freilich auch ein solches entgegen (Abb. 953). Eine Erinnerung an Trajans Partherkrieg und Einnahme von Ktesiphon (115) enthält vielleicht einer der beiden dekorativ gearbeiteten Flußgötter auf dem Kapitolsplatz, der dem Nil gesellte Tigris (später zum Tiberis umgestaltet); ihr ursprünglicher Platz wird vermutlich an einem Monumentalbrunnen (Nymphäum) auf dem Esquilin gewesen sein, wo sie das ganze Mittelalter hindurch als Wahrzeichen Roms lagen.



954. Südschranke der Rostra. Vernichtung von Schuldtafeln.

Eine besondere Rolle spielen in der trajanischen Kunst die historischen Reliefs. In den Anfang seiner Regierung fallen die Marmorschranken, die einst die Rednerbühne auf dem Forum schmückten: zwei Maßnahmen des Kaisers vom Jahre 100, die Vernichtung von Schuldbüchern (Abb. 954) und eine große Stiftung für Waisenkinder, werden lebendig geschildert, in offenbarer Anlehnung an den Stil des Titusbogens (Abb. 947). Eine gedrängtere Komposition



955. Aus einer Dakerschlacht Trajans. Kolossalrelief vom Constantinsbogen. Rom.

macht sich in dem kolossalen, jetzt noch etwa 20 m langen Friese geltend, der in vier Teile zerschnitten am Constantinsbogen Platz gefunden hat. Eine in mehrere Gruppen zerfallende Dakerschlacht, mit dem Kaiser in der Mitte (Abb. 955), tritt uns in bewegtem Gewühl entgegen, das Feld in mehrere Reihen hinter- und übereinander völlig anfüllend. Unvermittelt ist am linken Ende die Einführung des von Victoria bekränzten Kaisers durch die Göttin Roma in die Hauptstadt (106) damit verbunden: eine Neuerung, von der sogleich die Rede sein wird. Das vermutlich auf hohe Aufstellung berechnete und daher etwas derber ausgeführte Relief stammt vom Trajansforum. Die runden (Abb. 965) und oblongen Reliefs vom Constantinsbogen, die man gemeiniglich ebenfalls für trajanisch hielt, gehören dagegen sicher in hadrianische Zeit. In neuer Weise tritt das historische Relief in dem 200 m langen Bande einst bemalter Darstellungen auf, das die aus parischem Marmor errichtete Trajanssäule umschlingt. Hier gewannen gewissermaßen die alten Triumphalgemälde (S. 443) eine dauerhafte Gestalt. Der Malerei entstammen in der Tat die beiden hauptsächlichen Neuerungen. Der lange Fries erzählt in ununterbrochener Folge, Szene an Szene gereiht, den Verlauf der beiden Dakerkriege (101–2 und 105–6) mit besonderer Rücksicht auf den Anteil des Kaisers, wobei die landschaftliche Schilderung eine bedeutende und selbständige Rolle spielt; eine ähnliche fortlaufende Kompositionsweise zeigten schon in augustischer Zeit die Odysseebilder (Abb. 885) und der esquilinische Grabfries (S. 454). Aber für den Fries der Säule war das Hintereinander der Titusbogenreliefs und zum Teil auch des großen Schlachtreliefs nicht zu brauchen, vollends bei dem wünschenswerten Flachrelief, sondern eine lockere Anordnung übereinander mit hohem Augenpunkt, wie einst auf den polygnotischen Bildern (S. 247f.), trat an die Stelle und erlaubte eine freiere Entwicklung der einzelnen Bilder. Diese schildern in spannendem Wechsel Aufbruch, Marsch und Fahrt, Mauerbau, ruhige Szenen (Abb. 949), Schlachtgetümmel mit großer Deutlichkeit



956. Tod des Decebalus. Von der Trajanssäule. Marmor.

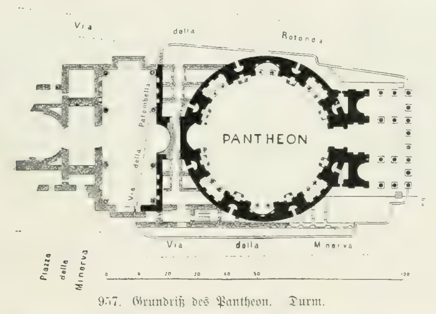
und Treue, sogar der Lokalitäten, nicht selten mit dramatischer Gewalt und poetischer Empfindung, so z. B. in der packenden Schlußszene, wo der Dakerfürst Decebalus im Walde umstellt und zum Selbstmord getrieben wird (Abb. 956), und wo dann Luna auf die weitere Verfolgung herabscheint: man glaubt geradezu die plastische Wiedergabe eines Gemäldes vor sich zu haben und darf sich an die Triumphalgemälde um so mehr erinnern, als die Trajanssäule ebenso wie die Marcussäule den Anschein kannelierter Steinsäulen erstreben, um die spiralförmig ein weiches, breites, die Darstellung tragendes Band gewickelt ist. Die Ausführung ist sorgfältig, aber härter, trockner, realistischer als in den Reliefs des Titusbogens, die Erfindung, auch bei vielfach ähnlichen Szenen, immer frisch und treffend; so sehr es dem Ruhm der römischen Waffen unter Trajans Führung gilt, so wird die Schilderung doch auch, wie einst in Pergamon (S. 402f.), den Feinden und ihren Erfolgen gerecht. Die Wirkung wird freilich dadurch verringert, daß die Reliefbilder in ihrer dreiundzwanzigfachen Umschlingung der Riesensäule sich schwer verfolgen lassen, also doch nur eine große Dekoration darstellen; auch die Bemalung konnte diesen Übelstand nur wenig mildern. Man möchte wissen, wie weit etwa Apollodoros (S. 488) auf den ganzen plastischen Schmuck des Trajansforums Einfluß geübt haben mag. Sicherlich hat der Bau lange Zeit in Anspruch genommen, und ist wahrscheinlich erst unter Hadrian vollendet worden. So ist die Säule noch gleichzeitig mit dem letzten Denkmal trajanischer Kunst, dem 114 errichteten Trajansbogen in Benevent. Nach dem einfachen Typus des Titusbogens gestaltet, wird die Architektur von den 26 Reliefs, darunter 14 großen, fast erdrückt, zumal da die Reliefs, die das ganze politische Leben Trajans umfassen und ihn schließlich von den kapitolinischen Gottheiten als Ihresgleichen bewillkommnet darstellen, an einer ähnlichen Überfülle von Figuren leiden wie das große Schlachtrelief. Neu sind hier die hochgestellten oblongen Reliefplatten, meistens paarweise zusammengehörig, eine Neuerung, die fortan sehr beliebt ward und neben den fortlaufenden Darstellungen die Ausbildung kleiner Gruppen begünstigte.

Auch die Bildnisse der trajanischen Zeit unterscheiden sich stark von denen der frühen flavischen Zeit und zeigen den soeben schon erwähnten etwas härteren Stil. Das Bruststück der Büsten ging jetzt bis unter die Achsel und den großen Brustmuskel herab. In der augustischen

Zeit war der dargestellte Ausschnitt aus der Brust noch sehr klein, mitunter fast nur ein auf die Spitze gestelltes schmales Dreieck gewesen, und hatte sich nach und nach vergrößert. In antoninischer Zeit liegt dann die untere Grenze noch tiefer, so daß mit fortschreitender Entwicklung eine solche Büste den peinlichen Eindruck eines halbierten Körpers macht. Technisch ist bemerkenswert, daß der schon im 1. Jahrhundert beginnende Gebrauch des Bohrers stärker um sich greift, um nach und nach den Eindruck der Skulptur zu bestimmen.

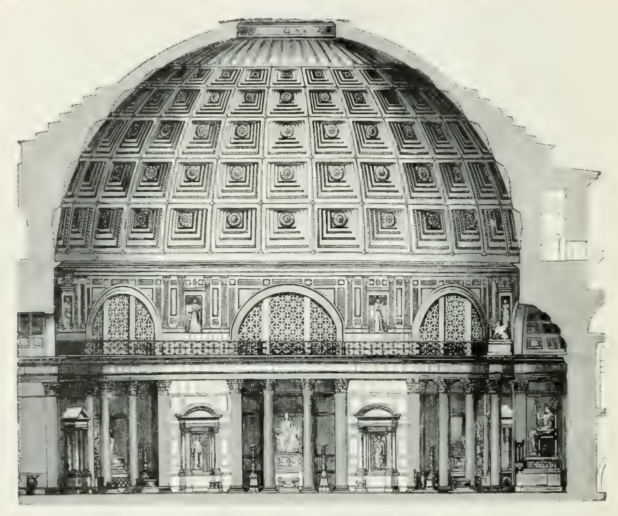
6. Von Hadrian bis Alexander Severus (117—235).

Hadrian (117—138). Hadrians Glanzleistungen liegen auf dem Gebiete der Architektur. Noch ehe er den Thron bestiegen, scheint er das Werk begonnen zu haben, an das sich sein höchster Ruhm knüpft. Im Jahre 110 war das Pantheon Agrippas (S. 459) infolge eines Blitzschlags niedergebrannt; es wurde nach Ausweis der Ziegelstempel ungefähr in den Jahren 115—125 von Hadrian gleichzeitig mit den benachbarten Thermen Agrippas in prächtigster Weise erneuert



957. Grundriß des Pantheon. Durm.

(Abb. 957 f.). Hatte bisher der Kuppelbau in Rom nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt (S. 486), so tritt er hier mit einer in technischer wie in künstlerischer Beziehung gleich vollendeten Musterleistung auf; zum erstenmal in der Welt, so weit unsere Kunde reicht, ward ein großer Raum mit einer Kuppel von solcher Weite (43½ m im Lichten) überwölbt. Das hadrianische Pantheon ist als Innenbau (außen war es unten mit Marmor, oben mit Stuck bekleidet, aber von Gebäuden dicht umlagert) die höchste Leistung römischer Kunst, die noch der Phantasie der Renaissance-Architekten als Ideal vorschwebte. Der mächtige Eindruck des Baues beruht wesentlich auf den Verhältnissen und der Beleuchtung. Die Höhe des unteren Zylinders ist der der Halbkuppel gleich, die Gesamthöhe daher gleich dem Durchmesser des Rundbaus, 150 Fuß; die beiden Stockwerke des Zylinders sind nach dem goldenen Schnitt geteilt. Sieben Nischen, im Grundriß abwechselnd halbrund und viereckig, gliedern die 6 m dicke Mauer. Das untere Gebälk, das sich um den ganzen inneren Raum zieht, teilte ursprünglich die sechs seitlichen Nischen in eine untere und eine obere Hälfte (Abb. 958). Während es von je zwei Säulen aus numidischem und phrygischem Marmor (Giallo und Pavonazzetto) getragen wird, war der Kreisbogen darüber durch zwei Pfeiler (nicht Karyatiden) geteilt (eine unschöne, aber fortan sehr beliebte Anordnung) und vermutlich mit marmornem Gitterwerk geschlossen. Die Kuppelwölbung, die auf dem oberen



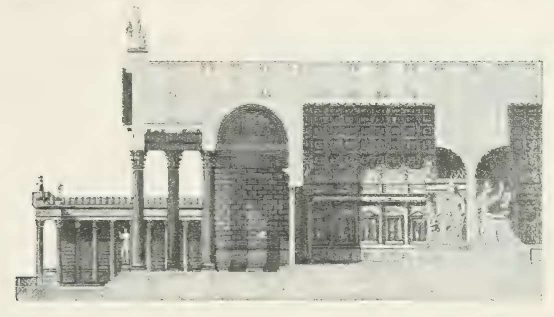
958. Durchschnitt des Pantheon, wiederhergestellt. (Nach Adler und Dell.)

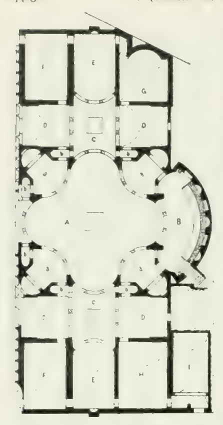
Gebälke ruht, ist mit tiefen, perspektivisch verkürzten Kassetten — ursprünglich der Füllung einer geraden Balkendecke (vgl. Abb. 490), aber längst auf Tonnengewölbe (vgl. Abb. 960) übertragen — geschmückt, wodurch zugleich die Masse der Wölbung gemindert wird. Das völlig einheitliche Licht strömt ausschließlich aus der 9 m weiten, mit einem Erzring eingefaßten oberen Öffnung herab und verbreitet eine wunderbar ruhige Beleuchtung. Bunter Marmor erhöht die Pracht des Innern. Die acht Wandflächen zwischen den Hauptnischen sind tabernakelartig mit Säulen von numidischem Marmor oder von Porphyr, mit teils gradlinigen, teils gerundeten Giebeln geschmückt; es ist das alexandrinische, uns auch aus Pompeji bekannte Motiv (S. 459f.). Ein rechteckiger Torbau, Eingang und jederseits eine mächtige Nische, scheint ursprünglich die Fassade gebildet zu haben; erst später, im Laufe des 2. Jahrhunderts, vielleicht von Antoninus Pius, wird die tiefe achtsäulige (ursprünglich zehnsäulige) Vorhalle mit ihren glatten Granitsäulen, ihrem plumpen steilen Giebel und der Inschrift Agrippas auf dem Epistyl davor gesetzt worden sein, die mit der Rotunde und dem Vorbau außer Verband steht und auf ganz verschiedenem Fundament ruht. Bekanntlich ist ein Teil der ehernen Gebälkverkleidung dieser Vorhalle barberinischer Barbarei zum Opfer gefallen und in unbrauchbare Kanonen und in das Tabernakel des Hauptaltars in St. Peter umgegossen worden. Der antike Kuppelbau, dessen Wurzeln vermutlich im Orient zu suchen sind, hat im hadrianischen Pantheon seine reichste und reinste Wirkung erzielt. Gern gibt man sich der Vermutung hin, daß darin eine Schöpfung des orientalischen Griechen Apollodoros von Damaskos zu erblicken sei, dessen Wirksamkeit sich nachweislich bis tief in Hadrians Regierungszeit erstreckte.


959. Kapitell vom Castortempel. (Ancelet bei d'Espouy.

Das Pantheon ist nur ein Glied aus einer langen Reihe von Erneuerungsbauten, die **Hadrian ausführte**, ohne sich — ganz im Gegensatze zu Domitian — selbst dabei zu nennen: sie betrafen vorzugsweise Bauten der augustischen Zeit. Wahrscheinlich ist auch eine Erneuerung des von Tiberius wiederhergestellten Castortempels hadrianisch, dessen erhaltene drei Säulen ein schönes Wahrzeichen des Forums bilden. Der Tempel, auf hohem unterkellerten Podium emporragend, erhielt jetzt nicht bloß einen als Rednerbühne dienenden Vorbau, entsprechend den Rostra des Cäsartempels (S. 458) und dem Vorbau des Tempels in Assisi (S. 461), sondern die künstlichere und ornamentreichere Gestaltung des Kapitells (Abb. 959) läßt darauf schließen, daß auch die Säulen, trotz der einfachen Form des Gebälkes, dem Neubau angehören dürften.

Während Hadrian bei dem Tempel Trajans, mit dem er dessen Forum abschloß (Abb. 950), die herkömmliche Form beibehielt, brachte er etwas Neues in dem von ihm selbst entworfenen, von Apollodor scharf kritisierten, im Jahre 135 eingeweihten Doppeltempel der Venus und Roma, der an der Stelle des Vorhofes des Goldenen Hauses und des großen Kolosses auf hoher Terrasse errichtet ward. In der Anlage des Tempels war für Rom fast alles neu: ein Pseudodipteros, zehnsäulig, ohne Podium, ringsum von Stufen umgeben; ferner benutzte Hadrian zur Bedeckung der weiten Innenräume die Wölbung, indem wiederum wie beim Pantheon das Gewölbe die Hälfte der Höhe einnahm. Auch hier fand das Gewölbe seine Ergänzung in großen halbrunden gewölbten Nischen als Abschluß der Cellen. Unter einem Dache barg der mit vergoldetem Erz gedeckte Tempel zwei mit den Apsiden aneinander stoßende, mit schweren

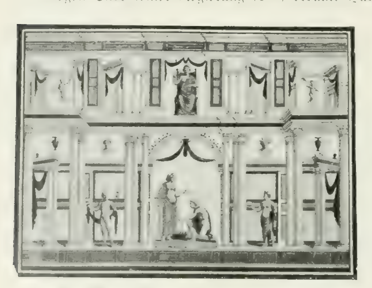

960. Tempel der Venus und Roma. Teil des Durchschnittes. (Knapp.



961. Saalbau im Ostpalast der Hadriansvilla.

kassettierten Tonnengewölben überdeckte Cellen (Abb. 960) und war in der prunkvollen Weise dieser Zeit verziert, die starken Wände wiederum durch abwechselnd eckige und gerundete Nischen mit entsprechend verschiedenen Giebeln belebt. Auch Pronaos und Opisthodom waren gewölbt. Ein gewölbtes Innere ging hier also eine Scheinehe mit dem Äußeren eines griechischen Tempels ein, dessen horizontales Gebälk ohne alle Beziehung zu dem Innern stand. Säulenhallen umgaben den Tempelbezirk. Die Wirkung der ganzen Anlage war sehr bedeutend. Es ist möglich, daß Hadrian die Anregung zu seiner Schöpfung außer vom Pantheon aus dem Osten, wo wir ähnliche Bauten finden werden (Baalbek), empfangen hat. Denn wie stark der vielgereiste Kaiser sich durch draußen gesehene Bauten anregen ließ, das bezeugt seine berühmte Villa Tiburs unterhalb Tivoli, die seit 123 allmählich heranwuchs und dem mit der Welt zerfallenen Kaiser in seinen letzten Lebensjahren (seit 134) zur Residenz diente: Erinnerungen an Griechenland (Akademie, Lykeion, Poikile usw.) und Ägypten tauchen in den etwas phantastischen Namen der Baulichkeiten auf; deutlicher erkennbar sind zwei Paläste, Thermen, ein Stadium. Auch hier beschäftigte den Kaiser das Problem der Wölbung. Nicht bloß Tonnengewölbe mit Stichkappen treten auf, sondern in dem Hauptsaale des Ostpalastes wurde beispielsweise eine Kuppel von 17½ m Durchmesser über einem Unterbau von künstlich einwärts und auswärts geschweiftem Grundriß durch ein überaus schwieriges System von Strebepfeilern und Entlastungsbögen in der Schwebe gehalten (Abb. 961). Die malerische Wanddekoration der Villa geht auf das Prinzip des architektonischen Dekorationsstils zurück (vgl. S. 451), jedoch in etwas nüchternem Klassizismus (Abb. 962). Wandmalereien dieser Zeit sind uns auch in dem Grabmal der Nasonier an der Via Flaminia erhalten.

Gegen Ende seiner Regierung (136) erbaute Hadrian den Pons Aelius (Engelsbrücke): er führte zu seinem Mausoleum, das bestimmt war, das augustische Kaisergrab und den flavischen Grabtempel (S. 464. 485) zu ergänzen, und erst nach Hadrians Tode von seinem Nachfolger eingeweiht ward (138). Es behielt im wesentlichen den alten Typus des Rundbaues (Abb. 906) bei, gestaltete ihn aber architektonisch und durch reichen Skulpturenschmuck neu aus.

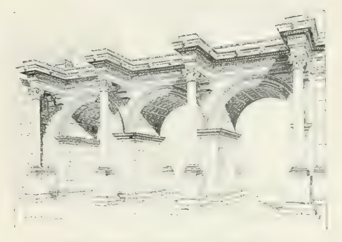


962. Wanddekoration aus der Hadriansvilla. Nach Bartoli.

Den Kern aller dieser hadrianischen Bauten bildeten Backsteine und ein aus Bruchsteinen und Mörtel gemengtes Gußwerk. Die gebrannten Ziegel wurden aber auch zu Rohbauten verwendet, indem teils ver-



963. Hadrianstor in Athen. (P. Gräf.)



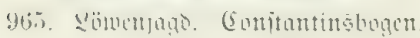
964. Stadttor in Adalia. (Niemann.)

schiedene Färbung (gelb und rot), teils künstliche Formung der Ziegel dem einfachen Bau ein reicheres Aussehen gaben. Das bekannteste Beispiel ist ein zweistöckiges Grab unweit des Grabes der Cäcilia Metella (sog. Deus Rediculus), das älteste ein Wasserkastell in Pompeji.

Hadrians Bautätigkeit war nicht auf die Hauptstadt und ihre Umgebung beschränkt. Seine weiten Reisen ließen ihn vieler Orten seine Baulust betätigen. In Athen vollendete er 129 endlich das von den Peisistratiden geplante, von Antiochos Epiphanes ganz neu erbaute, von Sulla geplünderte Olympieion (Abb. 690. S. 187. 358. 449), das er zum Mittelpunkte einer Neustadt („Hadriansstadt") machte. Die Verbindung zwischen Alt- und Neu-Athen bildete das zweistöckige Hadrianstor, dessen Obergeschoß nur eine kulissenartige Scheinarchitektur darstellt (Abb. 963); beide Geschosse stehen wieder im Verhältnis des goldenen Schnittes. Vortretende Säulen mit gekröpftem Gebälk, wie am Pallasforum (S. 485) und neben der Hauptnische des Pantheon (Abb. 958), beleben die Fassade dieses Bogens ebenso wie die Umfassungswand der Bibliothek (sog. Stoa) Hadrians in Athen; am stärksten springen sie in dem schönen hadrianischen Stadttore von Attaleia (Adalia, Abb. 964) vor. Diese bereits hellenistische Säulenverwendung ist überhaupt in der römischen Baukunst der Kaiserzeit sehr beliebt: sie bildete einen einfachen Ersatz für vollständige Säulenhallen. Von Hadrians sonstigen Bauten mögen das Trajaneum in Pergamon (Abb. 726. 1007), ein kolossaler Tempel von sehr ungewöhnlicher Anlage in Kyzikos mit 21 m hohen Säulen, und der Juppitertempel in Jerusalem, der an die Stelle des Jehovahtempels trat, genannt sein, dazu die vielen Neubauten oder Umbauten von Städten, die auf seinen eigenen Namen oder den seines Lieblings Antinoos getauft wurden.

In der Skulptur hat man Hadrian vielfach eklektische und archaistische Neigungen zugeschrieben, vor allem auf Grund der sehr verschiedenartigen plastischen Werke, mit deren Kopien er seine tiburtinische Villa schmücken ließ. Aber darin spricht sich mehr eine Vielseitigkeit kunstgeschichtlicher Interessen aus, und in den von Hadrian beeinflußten Darstellungen zeitgenössischer staatlicher Feierlichkeiten zeigt sich eine Fortbildung der unter Trajan üblichen schlicht natürlichen Darstellung nur durch eine gewisse pedantische Sorgfalt noch um einen Teil der lebendigen Wirkung gebracht. Hierhin gehören die Rundreliefs vom Constantinsbogen, die den Kaiser bei der Jagd oder beim Opfer darstellen (Abb. 965f.); einmal ist Antinoos unverkennbar. Eine größere Eleganz gegenüber den trajanischen Werken macht sich schon hier geltend, wie auch in der Darstellung eines hadrianischen Schuldenerlasses (Chatsworth; zum Gegenstand vgl. Abb. 954) aus dem Anfange von Hadrians Regierung. Diese Eleganz, bei ärmlicher Erfindung und dürf-





965. Löwenjagd. Constantinsbogen.



966. Opfer an Hercules. Constantinsbogen.

tiger Komposition, entwickelt sich zu steifer Kühle in zwei Reliefs vom „Arco di Portogallo“: sie stellen die Apotheose von Hadrians Gemahlin Sabina, gest. 136, und die zugehörige Ansprache des Kaisers (Abb. 967) dar. Auf ersterem liegt die Personifikation des Marsfeldes am Boden; die Flügelgestalt der Ewigkeit, die die Kaiserin zum Himmel emporträgt, ist sehr steif, man vergleiche sie nur mit der Aurora auf dem Panzer des Augustus (Abb. 920). Namentlich zeigt sich in einigen Nebenfiguren jene glatte Formenbehandlung, die den zahllosen Bildern von Hadrians 130 im Nil unter geheimnisvollen Umständen ertrunkenen Liebling Antinoos eigen sind. Die düsteren und sinnlichen Züge des jungen Bithyniers, die sprechend in einem Prunkrelief aus Hadrians eigener Villa erscheinen (Abb. 968), sein lockiges Haar, starker Nacken, breite Brust, alle diese Eigentümlichkeiten kehren nicht bloß in den zahllosen Bildnissen und den vielgestaltigen Vergötterungen (besonders als Dionysos und Osiris), in denen der Kaiser Antinoos' Andenken festhielt, überall wieder (vgl. Abb. 1008), sondern haben geradezu wie ein neuer Kanon auf die nackten Gestalten der hadrianischen Kunst gewirkt. So stellt der Antinoostypus wohl eine neue Idealschöpfung dar, die namentlich durch Züge und Ausdruck des Gesichts Eindruck macht, aber sonst die innere Belebung hinter einer leeren Glätte vermissen läßt. Daneben gingen sehr elegante Schöpfungen, besonders raffinierte Gewandstatuen, her. Im ganzen hat Hadrian, so groß auch seine Bedeutung für die Architektur ist, auf die Skulptur ungünstig eingewirkt. Statt eines konsequenten Fortschreitens auf dem von Trajan eingeschlagenen Wege realistischer Kunst begünstigte der kunstdilettierende Kaiser mehr die akademische Eleganz der Ausführung. Es ist auch bezeichnend, daß seit Hadrian die nackten Körper gern glänzend poliert werden, in scharfem Gegensatz



967. Hadrian verkündigt die Apotheose Sabinas. Marmor. Kapitol.



968. Antinoosrelief. Villa Albani.

gegen rauh behandeltes Haar. Daß mit äußerer Eleganz ein inneres Verkümmern Hand in Hand gehen kann, zeigt die Ausführung der Panzer an Panzerstatuen, wenn man sie mit denen der früheren Kaiserzeit (Abb. 920) vergleicht. Mehr äußerlich ist die jetzt aufkommende plastische Wiedergabe des Auges an Marmorstatuen, wo bisher bloß farbige Angabe üblich gewesen war; noch äußerlicher die durch Hadrian nach 400 Jahren wieder eingeführte Mode des Barttragens, oder die noch immer künstliche, oft wechselnde Haartracht der Frauen. Erfreulicher als in der offiziellen Kunst erscheint übrigens die hadrianische Zeit in manchen Werken des Kunsthandwerks, z. B. Sarkophagen, von denen unten (S. 508ff.) die Rede sein wird.

Die Antonine (138–192). Hinter der Baulust Hadrians tritt die Bautätigkeit der Antonine stark zurück. In der Hauptstadt erbaute Antoninus Pius seiner 141 verstorbenen Gemahlin Faustina d. Ä. einen Tempel beim Forum; sein noch existierender Vorbau zeigt glatte Säulen von karystischem Marmor (Cipollino) und einen ärmlichen steifen Fries. Auch von dem



969. Tempel Hadrians an der Piazza di Pietra.



970. Germanische Völkerschaft. Vom Podium des Hadriantempels.

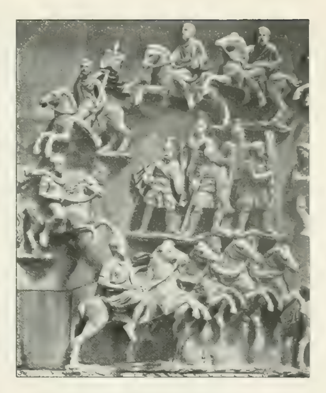
durch Pius 145 geweihten Tempel Hadrians hat sich ein Rest (fälschlich der von Hadrian erneuerten Neptuns-Basilika zugeschrieben) an der Piazza di Pietra erhalten (Abb. 969). Es war ein im Innern gewölbter Peripteros nach dem Vorbilde von Hadrians Venustempel, aber nur achtsäulig und auf hohem Podium, von derberem Stil der Architektur; hier tritt zuerst in Rom der rundlich gebauchte Fries auf. Einen besonderen Schmuck verliehen dem Podium Bilder der im römischen Reich vereinigten Völkerschaften, vielleicht mit Rücksicht auf Hadrians weite Reisen gewählt. Unter jeder Säule stand eine einfache Basis mit statuenartig heraustretender Reliefsigur (zusammen wohl 38, von denen 20 noch nachweisbar sind), von recht akademischer Erfindung und Ausführung (Abb. 970), dazwischen je eine Waffenzusammenstellung. Von stadtrömischen Bauten der Nachfolger, Marcus Aurelius, Lucius Verus, Commodus, verlautet nichts Erhebliches. Dagegen waren die Antonine bald durch Hafenbauten in Ostia, Tarracina, Puteoli, bald durch Unterstützungen zum Wiederaufbau durch Erdbeben zerstörter Städte (Smyrna, Kos, Rhodos) stark in Anspruch genommen. Nach dem Tode des Pius (161) errichteten **Marc Aurel** und Verus ihrem Vater eine granitene Ehrensäule, deren reliefgeschmückte **Marmorbasis** erhalten ist. Die Apotheose Antonins und Faustinas (Abb. 971) ist ein elegantes Werk, das ganz mit hadrianischen Motiven und Kunstmitteln arbeitet; die auf den Nebenseiten dargestellte Leichenparade (Abb. 972) sucht freilich das perspektivische Problem eines Rittes im Kreise zu lösen, erzielt aber durch diese vor den Hintergrund ge-



Campus Martius (Marsfeld) — Kaiserpaar von Aion (Ewigkeit) zum Himmel getragen. — Roma

971. Apotheose des Antoninus und der Faustina. Basis der Antoninsäule. Vatikan.

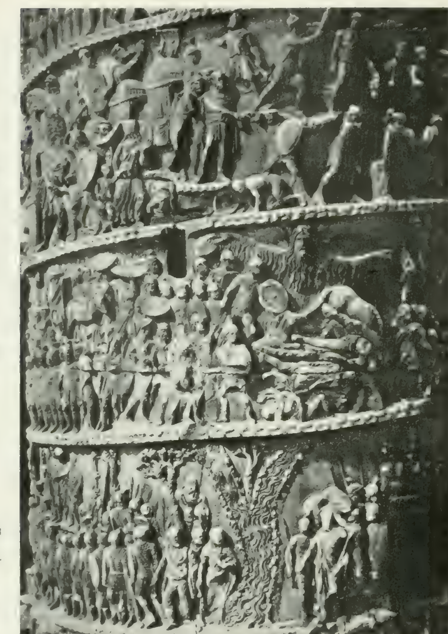
hefteten Rundfigürchen nur einen Eindruck wie von Puppen und entbehrt bei völliger stilisti scher Unsicherheit jeder künstlerischen Einheit, auch zeugt sie durch die genaue Wiederholung auf beiden Nebenseiten von großer Armut der Erfindung. Für derartige eigentlich nur mit malerischen Mitteln zu lösende Aufgaben fehlte es in der „klassischen" hadrianischen Plastik an Vorbildern; der Versuch, sich von dem flachen Relief nach Art der Trajanssäule frei zu machen, mißlingt darum völlig. Besser wirken dagegen elf große hochoblonge Reliefs, wahrscheinlich die Überbleibsel eines nach dem Ende des großen Krieges gegen Markomanen und Sarmaten (176) errichteten **Triumphbogens**: acht davon befinden sich am Constantinsbogen, drei im Konservatorenpalast (Abb. 973). Sie verherrlichen Marcus in Einzelszenen aus dem Kriege, dem Lagerleben, Rückkehr und Einzug in Rom usw. in einer gehaltenen, fast etwas gedämpften Vortragsweise, ohne die Überfülle oder die übereinander geordneten Reihen der trajanischen, oder die Glätte der hadrianischen Kunst, mit reichen architektonischen Hintergründen, die die obere Hälfte des Reliefs einnehmen. Die etwas trockene Erzählungsweise dieser und einiger ähnlicher Reliefs sticht stark ab von den sehr lebendigen Kampfschilderungen in kolossalen, in **Ephesos** gefundenen Reliefbruchstücken, die auf Marcus' Partherkrieg (161 bis 165) bezogen werden; hier wirken wohl alt einheimische, pergamenische Einflüsse nach. Schon unter **Commodus'** Regierung (180—193) wird die erst gegen 193 beendigte Ausführung der **Marcussäule** fallen; sie stand, wie die Trajanssäule, mit einem Tempel des verstorbenen Kaisers in Verbindung. In Höhe, Art des Schmuckes, Wahl des Gegenstandes (Marcus' Kriege gegen die Germanen und Sarmaten), und in vielen Einzelheiten, ist die Säule der älteren nachgebildet, aber sie bietet mehr aneinander gereihte Einzelszenen als fortlaufende Erzählung, trotz mancher besonderen Schilderungen mehr formelhafte Chronik als



972. Paraderitt bei der Apotheose (linke Hälfte). Relief von der Basis der Antoninsäule. Vatikan.



973. Marc Aurel opfert vor dem kapitolinischen Tempel. Konservatorenpalast.



1. Eroberung einer Ortschaft.

2. Das Regenwunder im Quadenlande.

3. Verhinderung eines Flußüberganges.

974. Stück von der Marcussäule. Marmor.

dramatische Spannung, dabei gute Beobachtung der verschiedenen Barbarentypen (Abb. 974). Das derbe hohe Relief bewirkt zwar tiefere Schatten als das trajanische Flachrelief und läßt die einzelnen Figuren stärker hervortreten, bringt aber auch viel Überschneidungen mit sich, und infolgedessen Undeutlichkeiten für den Beschauer.

Der gleiche Geist herrscht in der ehernen Reiterstatue Marc Aurels (Abb. 975), deren Pferd von etwas schwerfälliger Wucht erscheint, jedoch ist sie durch edlen Ernst und vornehme Ruhe ihres Eindruckes sicher; daher sie, von Michelangelo auf dem Kapitolsplatz aufgestellt, der neueren Kunst ein mächtiges Vorbild geworden ist. Immer ist es das Bildnis, das der römischen Plastik am besten gelingt. Seit Marcus beginnt man das Haar mittelst stark geübter Bohrtechnik zu lockern und durch Schattenwirkung zu beleben, auch den Blick durch plastische Mittel (tiefere, bohnenförmig gestaltete Aushöhlung zum Ausdruck der Pupille und eines Glanzlichtes) lebhafter zu gestalten; so zeigen Bilder des L. Verus den schönen aber eiteln Mann mit seinem dichten Haar und langen Bart, die er mit Goldstaub zu färben liebte (Abb. 976). Ein



975. Eherne Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius. Kapitol.

schönes Bildnis, etwa aus dieser oder der nächstfolgenden Zeit, bietet die vornehme Statue einer Obervestalin aus dem Atrium der Vesta, das Musterbild einer römischen Äbtissin (Abb. 977); hier ist die künstliche Haartracht ein Zeichen ihrer Würde, sonst gewinnt die Frisur der Frauen seit den Antoninen eine einfachere Gestalt. Daneben zeigen sich nur spärliche Ansätze römischer Idealschöpfungen. Die römischen Götter gaben freilich auch geringeren Anhalt zu künstlerischer Ausbildung und hatten zumeist einen ländlichen, niedrigen Charakter (Laren, Silvanus, Faunus); Pius' Auffrischung seiner heimischen Juno von Lanuvium in der altertümlichen Erscheinung mit Ziegenfell, Schnabelschuhen und Speer (vgl. Abb. 831) ist so fremdartig und geschmacklos wie der gesuchte Archaismus eines Fronto und anderer damaliger Literaten.

Die geringen Reste antiker Malerei aus dieser Zeit, vorzugsweise in Gräbern erhalten, zeigen eine Verflüchtigung zu kolorierten Umrißzeichnungen, wie in den gleichzeitigen Katakomben. Diese Malereien waren auch jetzt noch vielfach mit Stuckarbeit verbunden (vgl. Abb. 934). Beide Techniken vereint, oder auch die Malerei allein, ergeben mit ihrer Gliederung in Medaillons und feinen linearen Verbindungsgliedern eine mustergültige Deckendekoration, die durch die künstlicheren Gewölbe, namentlich durch die vielfach in den Ecken aufsteigenden sphärischen Dreiecke, zu neuen Lösungen der Feldereinteilung geführt ward. Hält man den bald aus Stuck und Malerei kombinierten, bald bloß in Stuck gebildeten Gewölbeschmuck in einigen Grabkammern an der Via Latina (Abb. 978) mit dem Dekorationssystem der raphaelischen Zeit zusammen, so tritt die Abhängigkeit der Renaissance von der römischen Kunst deutlich zu Tage: ein Zeugnis für die Unverwüstlichkeit dieser festen **Überlieferung.**



976. Lucius Verus. (Louvre.)

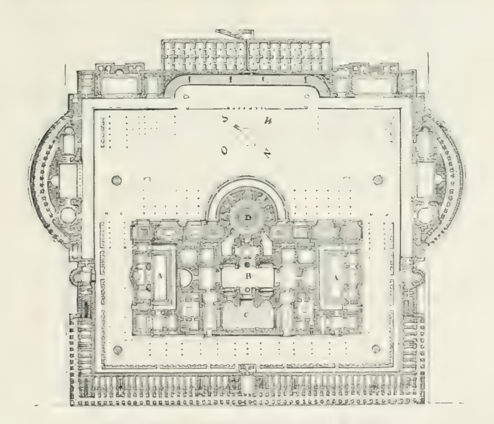


977. Vestalin. Rom, Thermenmuseum.

Severus und sein Haus (193—235). Ein dreitägiger Brand, der unter Commodus (191) einen großen Teil der Stadt einäscherte oder beschädigte und besonders den Palatin nebst Umgegend betraf, gab Septimius Severus (193—211), dem ersten Afrikaner auf dem Thron, Gelegenheit zu ausgedehnter Bautätigkeit. Außer zahlreichen Wiederherstellungen älterer Gebäude (z. B. des Rundtempels der Vesta und des Hauses der Vestalinnen am Forum) errichtete er das erst 1586 von Sixtus V. zerstörte Septizonium (Septizodium), eine großartige Brunnenfassade, nach dem Muster kleinasiatischer Nymphäen (Abb. 1009) aufgebaut in drei allzu gleichförmigen Säulenstockwerken, die drei große halbkreisförmige Nischen oder Exedren einfaßten; davor ein großes Wasserbecken. Dieser bloß dekorative Frontbau diente als Abschluß der appischen Straße. Dahinter erhob sich auf der Südecke des Palatin auf kolossalen gewölbten Unterbauten, die noch heute Staunen erregen, ein neuer großer Palast neben den wiederhergestellten älteren Palästen. Severus' Sohn Caracalla (211—217) setzte die Bautätigkeit fort. Er erbaute auf dem hohen Rande des quirinalischen Hügels (Giardino Colonna) den durch eine große Treppenanlage zugänglichen Sarapistempel, dessen eine ornamentreiche Giebelecke das ganze Mittelalter hindurch als Frontispizio di Nerone auf die Stadt herabschaute. Am deutlichsten zeigt sich aber die Großartigkeit der Bauten dieser Spätzeit in den Thermenanlagen, für die Apollodors Trajansthermen (S. 488) das Muster gegeben hatten: eine Verbindung von Bädern mit Räumen für Leibesübungen in wohlberechneter und klarer Abfolge, das Hauptgebäude von einem weiten Platze nach Art eines Forums umgeben. So entstanden im Laufe eines Jahrhunderts in verschiedenen Stadtteilen fünf großartige Thermen, die Caracallas im Süden, Severus Alexanders im Marsfelde, Decius' auf dem Aventin, Diocletians auf dem Viminal und Constantins auf dem Quirinal, lauter marmorbekleidete Ziegelbauten,



978. Dekoration in Malerei und Stuck in einer Grabkammer an der Via Latina.



979. Thermen des Caracalla zu Rom. Grundriß.

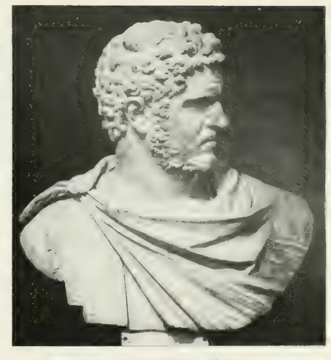
AA Offene Säulenhöfe, Palästren. B Hauptsaal (Abb. 980). C Badebassin, Frigidarium. D Kuppelsaal mit heißem Bade, Caldarium, zwischen diesem und B das lauwarme Bad (Tepidarium.)



980. Mittelsaal (B) der Caracallathermen mit Ausblick auf den Schwimmsaal (C).
(Nach Fr. Thiersch.)

im Innern mit Gußwerk ausgefüllt. Als Beispiel mögen die 211—216 errichteten Thermen Caracallas (Thermae Antoninianae) dienen (Abb. 979). Der Hauptbau erhob sich inmitten eines gartenartigen Raumes, der seinerseits von einer Säulenhalle umschlossen war, und enthielt außer pruntvoll ausgestatteten Kalt- und Warmbädern noch zahlreiche Säle, die bald auf Pfeilern, bald auf Säulen ruhten und mit ungeheuren Tonnen- oder Kreuzgewölben (B) oder Kuppeln (D) gedeckt waren. Eine bedeutende, in der Renaissance von Brunellesco wieder aufgenommene Neuerung tritt darin hervor, daß die Gewölbe der Decke wenigstens scheinbar aus den vortretenden Säulen und ihrem verkröpften Gebalk emporsteigen, die Säule also in unmittelbare Verbindung mit der Wölbung tritt. Die restaurierte Ansicht eines Thermensaales (Abb. 980), die das anschaulich macht, gibt den bunten und reichen Eindruck der ganzen Anlage

wieder. Denn neben der Groß- und Weiträumigkeit, die noch heute Bewunderung erregt, und den gewaltigen Wölbungen (die Kuppel D hatte 35 m im Durchmesser) lag in der Anwendung buntfarbigen Marmors zur Herstellung der Säulen sowie zum Belage der Wände, von buntem Marmor oder Mosaik in den Fußböden und von reicher vergoldeter Bronze an den Decken ein Hauptreiz dieser römischen Prachtbauten der Kaiserzeit, zu dem auch der reiche Skulpturschmuck (S. 412. 456) wesentlich beitrug. Die Thermen des Severus Alexander (Thermae Alexandrinae, 227) stellten eine Erneuerung der neronischen unweit des Pantheon dar. Beiden Thermen ward das Wasser durch besondere neue Wasserleitungen zugeführt. Ein anderer Bau von gutem Ziegelmauerwerk, die sog. Minerva Medica, ein Brunnenhaus oder Nymphäum auf dem Esquilin, zeigt deutlich das Hinstreben auf den Zentralbau. Der zehneckige Bau, innen von großen halbrunden Nischen umgeben, geht bei einer Spannweite von 25 m vermittelst einer oberen Fensterwand in eine runde Kuppel über; die Beleuchtung des Rundbaues durch hohes Seitenlicht ist für Rom neu. Seine volle Ausbildung, so daß die Nischen unmittelbar den Gegendruck gegen die Kuppel übernehmen, sollte der Zentralbau freilich erst in Konstantinopel erhalten.



981. Caracallabüste. Neapel.

In Verbindung mit der Skulptur tritt die Architektur in den beiden Ehrenbögen auf, die Septimius Severus gewidmet wurden, dem großen dreitorigen auf dem Forum, 203 nach dem Partherkriege errichtet, dessen schwer lastende Attika (vgl. Abb. 903) ganz von der prunkenden Inschrift eingenommen wird, und der kleinen Ehrenpforte, die dem Kaiser 204 nahe dem Ochsenmarkt von den Geldwechslern und Ochsenhändlern gesetzt ward. Die Skulptur beharrt im ganzen in den Bahnen der antoninischen Kunst. Die vier großen Reliefs, die sich über den niedrigeren Seitentoren des Severusbogens in architektonisch wenig befriedigender Weise ausbreiten, schildern Szenen des Partherkrieges im Stile der Marcussäule, aber so, daß die einzelnen Streifen nicht zusammenhängend verlaufen, sondern innerhalb des einen Rahmens mechanisch übereinander geordnet sind: eine unerfreuliche, an Jahrmarktsbilder erinnernde Neuerung. Der Ehrenbogen der Geldwechsler ergeht sich in etwas schwerer, überladener Ornamentik, die unbedeutende und mäßig ausgeführte Darstellungen umrahmt. Auch ein Relief im Palast Sacchetti stellt Septimius in einer Amtshandlung dar, an ältere Muster sich anschließend. Aber mit diesem Kaiser bricht die national-römische Reliefkunst auf längere Zeit ab. Zur Ausschmückung der Caracallathermen griff man begreiflicherweise auf ideale Vorbilder, also auf griechische Muster zurück: die rhodische Stiergruppe (Abb. 806) ward kopiert und durch die Gestalt Antiopes und allerlei zierende Zutat ergänzt, der lysippische Herakles (Abb. 663) in stark übertreibender Kopie aufgestellt (S. 456), eine Hebe („Flora") mit auffällig tiefer Gürtung hinzugefügt, alles den Räumen entsprechend in kolossaler Größe. Bedeutender zeigt sich die Plastik auch dieser Zeit im Bildnis: die Büsten Caracallas verkörpern mit unheimlicher Gewalt die grundböse Natur des verbrecherischen Kaisers (Abb. 981). Bei den Frauen-



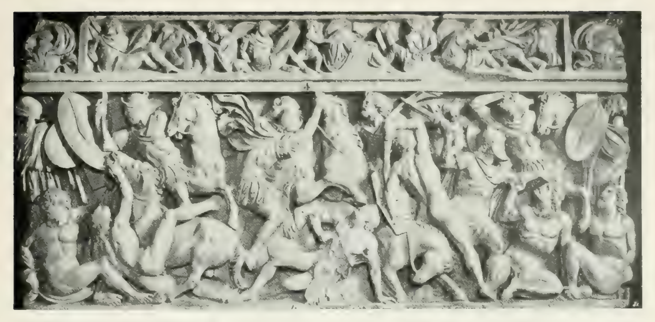
982. Sarkophag mit Darstellung der Medeasage nach der euripideischen Tragödie. Berlin.

bildnissen haben die älteren künstlichen Moden der Haartracht (S. 499) einer einfacheren Anordnung Platz gemacht: dafür zeigen sich die Kaiserinnen ihrem Volke gelegentlich in der Nacktheit oder halben Verhüllung einer Venus (Julia Soämias im Vatikan).

Sarkophage. Durch mancherlei Vorstufen in Ägypten, in Kypros (Abb. 203), in Griechenland (Abb. 354f. 680), in Etrurien (Abb. 860f. 866), in Rom (Abb. 875) vorbereitet, kommen die reliefgeschmückten Marmorsärge, entsprechend der wieder aufgenommenen Sitte des Begrabens anstatt Verbrennens der Leichen, im 1. Jahrhundert n. Chr. auf und entwickeln sich bald zur herrschenden Mode. Der römische Sarkophag ist nicht wie der griechische (vgl. Abb. 628) und zum Teil der etruskische (Abb. 832), hausartig gestaltet, nicht für Aufstellung im Freien bestimmt, sondern er stellt einen Kasten oder eine Lade dar, die in der Grabkammer beigesetzt werden soll. Anfänglich kommen nur rein ornamentale Motive vor, Laubgehänge, im Stile der augustischen (Abb. 917), etwa seit der hadrianischen, frühestens der trajanischen Zeit tritt der bildliche Schmuck auf. Bisweilen ruhen, wie in Etrurien, die Begrabenen im Abbild auf dem Sargkasten (Abb. 985), häufiger genügen die meist im hohen Relief ausgeführten figürlichen Darstellungen, die den oblongen, seltener ovalen Sarkophag ringsum oder auf drei Seiten oder nur auf der Vorderseite schmücken. Die Sarkophage wurden zumeist auf Vorrat gearbeitet, und wie die Ausführung oft nur die technisch geübte Hand des Steinmetzen verrät, nicht die fein empfindende des Bildhauers, so ist auch die Komposition meistens nicht erst für das einzelne Werk erfunden, sondern aus Musterbüchern oder dergleichen Hülfsmitteln entnommen und nur



983. Alkestissarkophag aus Ostia. Vatikan.

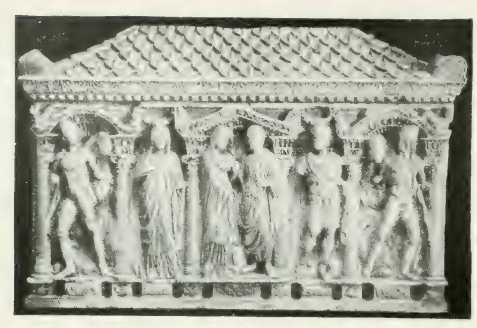


984. Galliersarkophag Ammendola. Kapitol.

obenhin für den besonderen Gebrauch hergerichtet worden. Der Inhalt ist, wie bei den etruskischen Urnen (S. 438) vorwiegend der griechischen Mythologie entlehnt; besonders sind tragische, an den Tod erinnernde oder symbolischer Deutung fähige Mythen beliebt, dionysische oder verwandte Schilderungen weisen auf die Freuden des Jenseits hin. Andere Darstellungen sind dem täglichen Leben entnommen (Lebenslauf eines vornehmen Römers, Florenz) oder stellen



985. Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Griechisch-römischer Sarkophag. Kapitol.



986. Hochzeitssarkophag im Sidamaratypus. Florenz, Pal. Riccardi.

geschichtliche Ereignisse dar, ähnlich wie die gleichzeitigen historischen Reliefs; ein solcher Galliersarkophag (Abb. 984) arbeitet ganz mit pergamenischen Motiven.

Schon in der hadrianischen Zeit bilden sich die stilistischen Hauptgattungen aus. Neben vereinzelten Beispielen klassizistischen Reliefstils, wie er den hadrianischen Neigungen entspricht (Peleussarkophag Albani mit Profilfiguren auf glattem Hintergrunde), tritt an die erste Stelle die fortlaufende Erzählung eines Mythos nach seinen Hauptszenen. Diese werden bald nach Art des pergamenischen Telephosfrieses (S. 407) deutlich voneinander geschieden, meistens aber reihen sie sich im Anschluß an die Darstellungsweise der Trajanssäule (S. 491 f.) eng aneinander (Abb. 982), indem die Figuren von verschiedener Relieftiefe sich von einem leicht angedeuteten architektonischen oder landschaftlichen Hintergrunde abheben: es kommt weniger auf unmittelbare Deutlichkeit des Inhalts, als auf eine dekorative Gesamtwirkung an. Diese erzählenden Sarkophage bilden die Hauptmasse wenigstens der stadtrömischen Funde. Seltener wird die Schilderung zu einem großen Gesamtbilde zusammengefaßt (Niobiden im Lateran), immer aber wird für ein kräftiges Hervorleuchten der Figuren aus dunklerem Hintergrunde Sorge getragen. Unter den Antoninen macht sich gelegentlich ein realistischerer Charakter von schärfer römischem Gepräge geltend (Abb. 983); schon jetzt erhalten die Hauptpersonen manchmal die Porträtzüge der Verstorbenen, was später immer häufiger wird. Nebenher herrscht in der Zeit der Antonine eine starke Neigung zum Pathetischen, die sowohl mythologische wie geschichtliche Darstellungen durchdringt (Abb. 984). Die Ausführung wird allmählich nachlässiger; die auch hier überhand nehmende Bohrtechnik schädigt die Ruhe der Wirkung. Aber sehr verschiedene Richtungen und Techniken gehen nebeneinander her. In die letzten Jahrzehnte des zweiten und die ersten des dritten Jahrhunderts gehören die großen „griechisch-römischen" Prachtsarkophage, sorgfältig und in ihrem Wechsel von Licht und Schatten wirkungsvoll gearbeitet, aber in der Darstellung öfter unklar zu Gunsten der in den düstern Grabkammern allein möglichen reichen Gesamtwirkung (Abb. 985). Etwa um dieselbe Zeit werden auch Sarkophage Mode, welche das Ganze wieder mehr wie ein Gebäude



987. Marmorpilaster im Lateran.

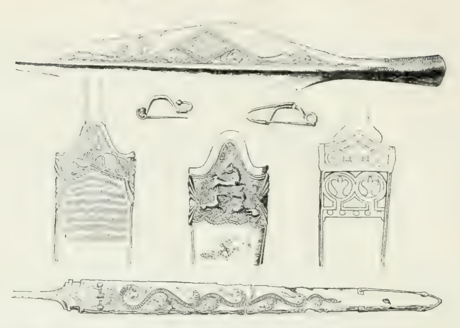
anschauen, und die Flächen durch Säulen, Bogenstellungen oder sonstige architektonische Gliederung in eine Reihe von Feldern zerlegen, die dann einzelne Statuen oder Gruppen statuarischen Charakters aufnehmen (Heraklessarkophag in Villa Borghese). Eine besondere Abart solcher architektonisch gegliederter Sarkophage bilden die sogenannten Sidamara Sarkophage mit Tabernakeln, deren mit starker Benutzung des Bohrers hergestellte Ornamentik eine an Licht und „Tiefendunkel" reiche, aber sehr unruhige Wirkung erzielt (Abb. 986); die hineingestellten Figuren gehen vielfach auf griechische Muster bester Zeit zurück. Schöner und reiner wirkt hell beleuchtetes Ornament, das sich von dunklem Grunde in durchbrochener Arbeit abhebt, an einem Marmorpilaster des Lateranischen Museums (Abb. 987).

7. Die Kunst in den Provinzen.

Die Bedeutung der späteren römischen Kunst ist nicht in der Hauptstadt beschlossen, auf die wir bisher fast ausschließlich Rücksicht genommen haben, sondern erstreckt sich über das ganze weite Reich. Augustus' Blick war, wie sein Regierungsbericht zeigt, noch wesentlich auf Rom und Italien gerichtet gewesen, und das erste Jahrhundert hatte daran wenig geändert. Erst seit Trajans Befriedung des weiten Reiches erblühte eine Friedenszeit, die auch außerhalb Italiens eine lebhaftere Kunstübung sich entwickeln ließ. Manches, wie z. B. die für die Römer unentbehrlichen Amphitheater, Theater, Bäder, finden wir überall in gleicher Weise wieder. Hier soll nur hervorgehoben werden, was in den Provinzen irgendwie seinen eigenen Weg geht.

Die nördlichen Provinzen. Die Kunst hatte eine sehr verschiedene Aufgabe, je nachdem sie alten Kulturboden oder kunstloses Barbarenland vorfand. Eine Mittelstellung nimmt **Gallien** ein, wo den Römern zwei ganz verschiedene Kulturen, eine ionische und eine keltische, entgegentraten. Die etwa um 600 gegründete phokäische Kolonie Massalia oder Massilia (Marseille) war früh für das südliche Gallien der Kulturmittelpunkt geworden und war schon um 500 mit Rom in Verbindung getreten (S. 440). Die Münzen Massalias beherrschten die Po-Ebene und das Alpenland; von Massalia verbreitete sich griechische Schrift rhoneaufwärts bis in die Westschweiz. Massalia war der Stapelplatz und Ausfuhrhafen für das britannische Zinn wie für den nordischen Bernstein und stand dadurch mit Nordgallien in steter Berührung, wobei die natürliche Straße längs Rhone und Saone den Verkehr vermittelte; andrerseits verblieb es in Beziehung zu den nach Kleinasien ausgewanderten Galliern (Galatern, Kelten). Massalia bewahrte, auch als die Römer seit 121 v. Chr. im Lande der Allobroger (Dauphiné) einen vorgeschobenen Posten besaßen, der sich bald (118) zur Provincia erweiterte, seinen griechischen Charakter und behielt ihn auch, als seit Cäsars Eroberung, besonders seit Augustus' Neuordnung Galliens die ganze Provincia sich rasch romanisierte.

Im nördlichen Gallien herrschten andere Verhältnisse. Bei den Kelten bestand etwa seit der Mitte des letzten Jahrtausends v. Chr. eine eigene Kunstübung, die man nach der ersten bedeutenden Fundstätte am Neuenburger See die Latène-Kunst zu nennen pflegt. Es ist die Kunst einer vollentwickelten Eisenzeit, an die Hallstattkunst (S. 10. 418 f.) anknüpfend und, wohl nicht ohne ionische Einflüsse von Massalia her (Abb. 28), in verschiedenen Stufen entwickelt. Ihr Verbreitungsgebiet erstreckte sich über einen großen Teil Galliens und über Britannien, von Helvetien den Rhein hinab, östlich bis nach Böhmen, südlich über Oberitalien. Waffen, die die Hauptmasse bilden, und bescheidenes Gerät weisen auf das kriegerische Keltenvolk als eigentlichen Träger dieser Kunst. Im Gegensatze zur Hallstätter Blechtechnik liebt sie gerundete Formen und kräftige Profilierung und macht sich vorzüglich durch ihre in geschwungenen Linien entwickelte Ornamentik kenntlich (Abb. 988). Die Motive sind weniger zahlreich, aber meist



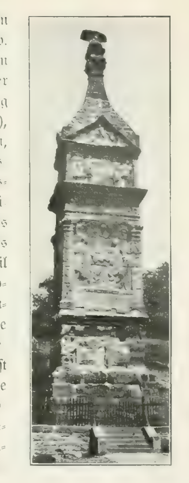
988. Waffen und Geräte der Latène-Kunst. (Nach Vouga und Ranke.

geschmackvoll; die Technik ist tüchtig. Diese gallische Kunst hatte einer völligen Hellenisierung Widerstand geleistet; es ist kein geringes Zeugnis für die Kraft römischer Kulturarbeit, daß mit dem Vordringen der Römer die einheimische Kunst rasch verschwindet und römische Provinzialkunst an ihre Stelle tritt.

Dennoch zeigt die Kunst in Gallien ihre starken Besonderheiten. Eine eigentümliche, von der italischen verschiedene Kunstweise fanden wir bereits in St. Remy und Orange (Abb. 903. 905. 909f.); es liegt nahe, sie mit den griechischen Elementen in Massalia und Arelate in Verbindung zu setzen. Auch sonst begegnen wir in den angrenzenden Gebieten Griechen und Orientalen; an der mittleren Rhone waren viele Syrer ansässig. Griechische Fabrikantennamen begegnen uns auf den Terrakotten. Der griechische Erzbildner Zenodoros (S. 478) goß in neronischer Zeit die eherne Kolossalstatue des „Mercurius Dumias" für das Nationalheiligtum der Arverner auf dem Puy de Dome, wo noch heute die Reste eines großen Tempels von kunstloser Bauart zu Tage liegen. Von Massalia aus verbreitete sich das Christentum schon früh nordwärts über Lyon bis Trier; es ist dieselbe Straße, längs derer wir die Bilder des gallischen Gottes Sucellus mit dem langen Schlägelzepter (Abb. 994) verfolgen können. Der künstlerische Einfluß Südgalliens bis an den Mittelrhein tritt auch in einer etwa 9 m hohen Juppitersäule zu Tage, die in Mainz zum Vorschein gekommen ist (Abb. 989). Sie stammt aus der Zeit Kaiser Neros (vor 67) und ist das gemeinsame Werk zweier keltischer Brüder, Samus und Severus. Eine doppelte Basis trägt die aus fünf Trommeln zusammengesetzte Säule; alle sieben Glieder sind mit Reliefs bedeckt, auf denen im wesentlichen römische Götter erscheinen, die mit spürbarer Benutzung griechischer Vorbilder dargestellt werden. Über dem Kapitell stand auf hoher Basis eine eherne Juppiterstatue von anderthalbfacher Lebensgröße. Auf demselben Wege verbreitete die sehr eifrige südgallische Tonindustrie, die Nachfolgerin der arretinischen (S. 474), ihre Erzeugnisse bis in das Rheinland. So ist es eine sehr wahrscheinliche Vermutung, daß diese uralte Straße des Bernsteinhandels einen griechisch gefärbten Kulturstrom längs Rhone und Saone bis an die Mosel geleitet habe, der auch die Kunst des belgischen Galliens beeinflußte. Im Moselgebiet, in Neumagen (etwa 100–250), Igel (um 250), Arlon, treten neben den zu monumentaler Größe gewachsenen Grabsteinen und Grabaltären überaus häufig ähnliche mehrstöckige Grabtürme oder Grabpfeiler auf, wie in der Provence (Abb. 909). Sie hatten zuerst einen rein



architektonischen, dann stark ornamentalen Charakter, bis sie zuletzt (so in Igel, Abb. 990) ganz und gar mit vollständig bemalten Reliefs bedeckt wurden, die das Leben der Bewohner mit allen Einzelheiten lebendig schildern: den Schulunterricht (Abb. 991), die Zahlung von Pachten und Schulden, die Bereitung des Tuches und dessen Transport auf Karren oder Flößen, den Transport des Weines auf der Mosel unter Leitung eines weinfröhlichen Steuermannes und dergleichen Szenen mehr. Das alles wird in einem lebensvoll realistischen Stil geschildert, der mit sonstiger römischer Provinzialkunst wenig gemein hat und in einzelnen Stücken geradezu an griechische Vorbilder erinnert. Auch mythische Szenen, wie am Igeler Monument, sind sonst in Gallien und Germanien selten, wo die Szenen aus dem Leben oder dem Handwerk auf den Grabmälern vorwiegen. Dieser Sonderstil, der sich auch da, wo er inhaltlich mit italischen Darstellungen zusammentrifft, deutlich von diesen unterscheidet, findet sich ausschließlich längs der genannten Straße von Marseille bis nach Trier, am häufigsten allerdings in der Belgica.



990.
Denkmal der Secundinier in Igel bei Trier.

Daneben gibt es in Gallien auch eine andere, mehr dem gewöhnlichen römischen Stil entsprechende Weise. Die gallischen Nationalgötter bewahren selten ihre ursprüngliche Gestalt, wie z. B. der Cernunnos auf einem Relief von Reims (Abb. 992), wo der Gott mit dem Hirschgeweih zwischen den wohlgestalten Göttern Apoll und Mercur nach Keltenart kauert und seinen Reichtum ausgießt. Ein dreiköpfiger Gott tritt auf; der Gott Esus (Trier) behält sein gallisches Aussehen; der Stier mit drei Kranichen darauf (Paris, Trier) ist noch nicht gedeutet. Vielfach hat sich der Kultus der keltischen Mütter oder Matronen mit lokalen Sondernamen erhalten; ihre



989. Juppitersäule in Mainz, rechte Seite.

991. Schulszene aus Neumagen. Trier.



992. Gallisches Weihrelief an Cernunnos. Reims.

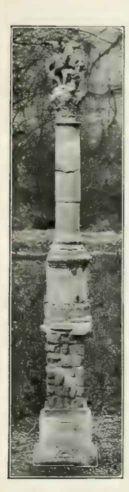
Abbilder sind selten so gut wie auf dem Steine von Rödingen bei Jülich (Abb. 993). Seit dem Ende des 1. Jahrhunderts nahmen die Keltengötter römisches Gewand, gewöhnlich auch römische Namen an, ein Vorgang, der sich im ganzen 2. Jahrhundert fortsetzt. Dem Gotte mit dem Schlägel, Sucellus (Abb. 994) hat Silvan, der sitzenden Pferdegöttin Epona hat Vesta, jenem dreiköpfigen Gotte vielleicht Janus als Vorbild gedient. Der gallische Hauptgott (Esus?) ist zum Mercur geworden, und wird gern durch den gallischen Hahn bezeichnet; sein gewöhnliches Attribut, der Geldbeutel, macht ihn zugleich als den römischen Handelsgott kenntlich. Er erhält aber eine gallische Göttin Rosmerta, Apollo eine Sirona, Silvanus=Sucellus eine Nantosvelta (Abb. 994), Dispater eine Herecura beigesellt; nur Juppiter bleibt stets allein. Im 3. Jahrhundert treten die schon von Cäsar Mars und Hercules genannten Keltengötter mehr in den Vordergrund. Seit dem Ende des 2. Jahrhunderts werden in dem belgischen Keltenlande, am Oberrhein und im germanischen Zehntlande die sog. Gigantensäulen üblich (Abb. 995). Auf einer Basis mit vier Göttern („Viergötterstein") steht meistens noch eine zweite kleinere Basis mit den Göttern der sieben Wochentage, deren Verehrung damals um sich griff; darüber erhebt sich eine hohe Säule, bekrönt mit einer Gruppe, in der ein meist bärtiger Reiter über einen am Boden liegenden „Giganten" hinsprengt. Der



993. Matronenrelief aus Rödingen. Mannheim.



994. Sucellus und Nantosvelta. Von einem Altar aus Saarburg. Metz.



995. Gigantensäule von Merten. Metz.



997. Szene aus dem Amphitheater. Mosaik aus der Villa in Nennig.

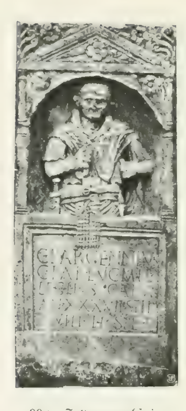
Reiter, mehrfach mit dem Rade des gallischen Donnergottes ausgestattet, einmal noch mit dem Blitz, auch mit Speer bewaffnet, ist Juppiter-Taranis. Es ist klar, daß diese Säulen an ältere Werke wie die Juppitersäule in Mainz (Abb. 989) anknüpfen, mit deren Bilderkreise sie nahe Berührung haben. Seit der Mitte des 3. Jahrhunderts schwinden die Gigantensäulen, gegen das Ende gerät die ganze gallisch-römische Kunst in Verfall.

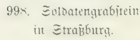
Im 3. Jahrhundert erlebte Trier, das öfters Sitz der Kaiser war, seine Glanzzeit, zumal gegen Ende des Jahrhunderts unter Constantius und Constantin. Wie überall im römischen Reiche wurden damals die Städte gegen die drohender werdenden Barbaren stärker befestigt. Das erhaltene nördliche Stadttor, die Porta Nigra (Abb. 996), ist ein imposantes Werk dieser Zeit (nach 260), reicher durchgeführt als die Tore Roms, wobei die unterlassene letzte Bearbeitung, ebenso wie bei der römischen Porta Maggiore (S. 477), die Kraft und den Trotz des Eindrucks noch erhöht. Kaiserpalast, Thermen, Amphitheater und andere Bauten entstanden in der Stadt. Ringsumher wurden Villen angelegt, bald Wirtschaftsvillen (villae rusticae), um einen Hof gruppiert, bald Lustsitze mit langen sonnigen Hallen, mit Wandmalereien, prächtigen Mosaikfußböden (Abb. 997), reichem Skulpturenschmuck (Welschbillig) ausgestattet, zu dem die Marmorbrüche im nahen Ruvertale das Material lieferten; sie waren mit Glasfenstern (oben S. 479) sowie mit den für den Norden so geeigneten Heizvorrichtungen, die zugleich die Häuser gegen die Feuchtigkeit schützten, versehen. Auch Bäder und andere dem Römer unentbehrliche Anlagen finden sich allerorten.



996. Die Porta Nigra in Trier, Außenseite.

Ein völlig anderes Bild zeigt das römische **Germanien.** Vogesen, Hunsrück, Eifel bilden eine scharfe Scheide. Das Rheintal und das rechtsrheinische Land bis zum Limes,



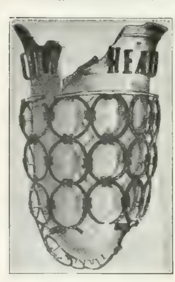


998. Soldatengrabstein in Straßburg.



999. Mithrasdenkmal aus Osterburken (um 250). Karlsruhe.

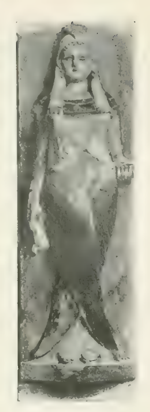
das „Zehntland" (agri decumates), hatten keine alte künstlerische Kultur, soweit nicht keltische Bewohner die ihrige mitgebracht hatten. Es war die am stärksten besetzte Militärgrenze des Reiches, unter italischer Führung, daher die Kunstübung fast durchaus *italisch*, größtenteils Soldatenkunst war. Die Soldatengrabsteine nach italischem Muster (Abb. 998) bilden die Hauptmasse; daneben Götterbilder und Weihreliefs, die meistens mit dem Kultus der Legionen oder der Kaufleute zusammenhängen. Das starke Vordringen fremder Götter (Sarapis, Juppiter von Doliche auf dem Stiere, Cybele) weist auf den steigenden Einfluß des Orients hin; nirgends finden sich so viele Tempel und so große und ausführliche Bilder des stiertötenden persischen Sonnengottes Mithras, des gefährlichsten Konkurrenten der christlichen Religion, wie am Mittelrhein (Abb. 999). Auch der keltische Donnergott Taranis mit seinen Gigantensäulen tritt hier häufig auf (S. 515). Tongeschirr wird an verschiedenen Orten angefertigt, Köln aber betrieb mit besonderem Glanze die Fabrikation von Glasgefäßen, zum Teil sehr kunstvoller Art (Abb. 1000). Von Bädern hat sich eine Doppelanlage in Badenweiler besonders gut erhalten.



1000. Glasgefäß aus Köln.

Etwas verschieden waren die Verhältnisse in den Donauländern **Rätien, Noricum, Pannonien** schon dadurch, daß die Soldaten namentlich in den ersten beiden Gebieten keine große Rolle spielten. Die Zeiten der Hallstatt- und Latène-Kunst (S. 418f. 511) waren längst vorüber. So wurde in den Alpen- und Donauländern, die seit Augustus zum Reiche gehörten, aber erst allmählich romanisiert wurden, Rom wiederum die Bringerin aller künstlerischen Anregungen, wobei das damals in hoher Blüte stehende *Aquileja* die natürliche Vermittlung von der See her

durch die östlichen Alpenpässe bot. In allen diesen Gebieten brachte namentlich die Architektur den Bewohnern etwas völlig Neues, da die heimischen Rundhütten und Häuser, wie sie die Trajans- und die Marcussäule zeigen, von ganz primitiver Einfachheit waren. Öfters finden sich, wie in der Provence, mehrstöckige Grabmäler; kleinere Grabmäler werden mit einer Pyramide nach Art des Igeler Denkmals (Abb. 990) bekrönt. Ein eigentümliches Beispiel, wie die römische Skulptur auf provinziale Arbeiter wirkte, bietet der „norische Krieger" von Cilli (Celeja); man darf an die Reliefs des trajanischen Tropäums von Adamklissi (S. 488f.) erinnern.



1001. Sarkophagdeckel mit bemaltem Relief aus Karthago. Tunis.

Britannien weist hauptsächlich eine beträchtliche Anzahl römischer Villen mit Mosaikfußböden auf, daneben auch die sonst gewöhnlichen Überbleibsel römischer Kultur. Von provinzialer Eigenart ist kaum etwas zu bemerken.

Hispanien ist nicht reich an römischen Denkmälern. Am bedeutendsten sind mächtige Brücken über tief eingeschnittene Flußtäler (Alcántara S. 488, Mérida) und große Wasserleitungen (Segovia, Mérida, Tarragona), zum Teil aus Granit aufgeführt. In Mérida (Augusta Emerita) ist auch der Rest eines Triumphbogens, ebenda und in Sagunt Theater, in Tarragona (Tarraco) stattliche Stadtmauern erhalten; Italica, der Geburtsort Trajans und Hadrians, hat große Mosaiken geliefert. Im ganzen bietet auch Hispanien kaum erhebliche Besonderheiten.

Afrika. In dem punischen Teil Afrikas, um Karthago, der sich einer hohen Kultur erfreut hatte, ist nicht gar viel aus vorrömischer Zeit erhalten. In Karthago haben sich zahlreiche vortreffliche Sarkophage mit den Reliefbildern der Verstorbenen auf dem Deckel erhalten (4.—3. Jahrhundert v. Chr.); am anziehendsten ist die Darstellung einer Priesterin in bemaltem Relief, die ägyptische Göttertracht mit hellenischer Anmut verbindet (Abb. 1001). Ein großartiger Bau aus punischer Zeit ist das große kreisrunde, mit einem flachen Kegel bedeckte Königsgrab Medracen (Madghasen) in Numidien, unweit Constantine; seine kräftigen dorischen Halbsäulen erinnern eher an das 5. Jahrhundert als an die Zeit Masinissas, dessen Grab man dort vermutet hat. Eine jüngere Nachahmung ist das mauretanische „Grab der Christin" westlich von Algier, vielleicht die Grabstätte Jubas II. Mit diesem Könige, der in augustischer Zeit in Rom aufgewachsen war und neben gelehrten auch künstlerische Interessen pflegte, beginnt die eigentliche Romanisierung Afrikas. In seiner Residenz Cäsarea (Cherchel) legte er mit kunsthistorischem Interesse und gutem Geschmack eine Sammlung erlesener Kopien nach griechischen Statuen der Blütezeit an; treffliche Überbleibsel haben sich erhalten.

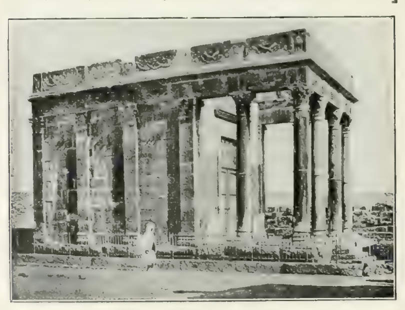
Wenn das römische Afrika, zumal das alte Numidien, heutzutage als eines der ruinenreichsten Länder erscheint, so zeugen diese Reste fast ausnahmslos für den hohen Aufschwung, den das von der Natur reich bedachte Land, eine der Kornkammern Roms, seit Trajan nahm, um im ersten Drittel des 3. Jahrhunderts den Höhepunkt zu erreichen. Es ist dieselbe Zeit, in der die afrikanische Literatur sich zur Herrschaft entwickelte. Ob freilich der sog. Trajansbogen in Thamugadi (Timgad, Abb. 1002), dem „afrikanischen Pompeji", trotz der Bauinschrift vom Jahre 100 den Beginn dieses Aufschwunges bezeichnet, ist fraglich. Seine überaus reiche, fast barocke Ausbildung verweist ihn eher in die Zeit der Antonine, und auch die frei vortretenden Säulen mit ihrem gekröpften Gebälk, die anderswo schon in hadrianischer Zeit vorkommen



1002. Der „Trajansbogen“ in Timgad.

(Abb. 958. 963f.), sind an afrikanischen Triumphbögen erst seit Marc Aurel üblich, dann freilich an den größeren der etwa siebzig Bögen Afrikas sehr beliebt. Ein Tetrapylon (Janusbogen) aus der Zeit Caracallas findet sich in Theveste (Tebessa) und in Tripolis. Unter den Tempeln bewahrt das Kapitol (Haupttempel) von Thugga (Dugga), aus Steinfachwerk errichtet, einigermaßen die hergebrachten Formen, allerdings mit plumpem Fries und Giebel; seltsame und nicht eben glückliche Neuerungen bringt dagegen der gut erhaltene Tempel von Theveste (Abb. 1003). Ein prostyler Podiumtempel korinthischer Ordnung hat das Epistyl ganz mit schwerfälligen Reliefs, metopenartig über den Säulen angebrachten Stierschädeln und dazwischen Adlern mit Schlangen, bedeckt; den Abschluß macht eine Attika mit Trophäen, Füllhörnern, Kranzgewinden, die auf ein Walmdach oder eher ein flaches Dach hinzuweisen scheint. Eine barocke Anlage bietet auch der Äsculaptempel in Lambäsis aus Marcus' Zeit; der dorische Stil der viersäuligen Vorhalle und die borrominisch geschwungene Treppe innerhalb eines halbrunden Vorplatzes sind gleich ungewöhnlich.

In Timgad ist eine ganze Stadtanlage, in dem nahen Lambäsis ein Lager übersichtlich wieder aufgedeckt. Amphitheater, Theater, Bäder, Brunnenanlagen und Wasserleitungen, Zisternen, Brücken geben ein volles Bild afrikanischer Bauten. Der Grundzug ist eine nüchterne Beschränkung auf einfachen Quaderbau, mit wenig Ziergliedern, daher die Wirkung leicht etwas kahl wird, mehr auf der Masse als auf den Einzelheiten beruht. Wo Ornamente auftreten, verraten sie meistens einen ziemlich plumpen Geschmack. Unter den Gräbern sind die mehrstöckigen Türme, zum Teil mit pyramidenförmigem Dach (vgl. Abb. 1011), besonders beliebt. In Uthina (Udna) ist eine große Villa (der Laberier?) zum Vorschein gekommen; das Haus zeigt hier wie überall bei Villen nicht die römische Atriumform, sondern die des griechischen Peristylhauses (S. 362f.). In jener Villa haben sich nicht weniger als 67 Mosaikfußböden gefunden, die überhaupt eine besondere Rolle in der afrikanischen Kunst spielen. Vielfach schildern sie das Leben der Bewohner, Rosse,



1003. Der Tempel in Tebessa.



1004. Relief vom Denkmal des Philopappos in Athen.

Jagd, wilde Tiere usw.; nicht selten finden sich ägyptische Anklänge. Die Skulptur zeigt wenig besondere Züge. Reliefs sind selten, Bildnisse und Götterbilder am häufigsten. Alle tragen den üblichen römischen Charakter; unter den Göttern vertritt Saturn den bildlosen Baal. Um die Mitte des 3. Jahrhunderts verfällt auch hier mit der Blüte der Provinz die Kunst.

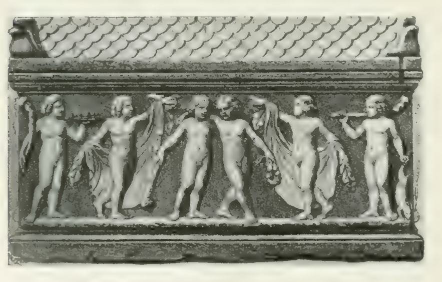
Griechenland. Während in den bisher betrachteten Provinzen Rom die Einführerin oder Begründerin einer neuen Kunst war, steht das anders in den alten Kulturländern des Ostens. Griechenland war selbst zu verarmt, um große Kunstunternehmungen durchführen zu können: wie schon zur hellenistischen Zeit sah es sich auf die Freigebigkeit seiner Gönner angewiesen, besonders für Bauwerke. Wer den Umbau bestritten hat, durch den (60 n. Chr.) das Dionysostheater in Athen eine niedrige römische Bühne erhielt, ist aus der Weihinschrift an Dionysos Eleuthereus und Kaiser Nero nicht mehr zu entnehmen. Der Reliefschmuck der Bühne ist, später an alter Stelle wieder verwendet, teilweise noch erhalten; sein Stil und die absichtliche Tilgung einer Gestalt, offenbar des Nero als Apollo (vgl. S. 479f.), bestätigen seine Entstehungszeit. Noch unter Trajan (etwa 115) wurde dem Syrer Philopappos, dem letzten Sprossen der Fürsten von Kommagene, auf dem Museionhügel ein prunkvolles Denkmal errichtet, mit Statuen des Philopappos selbst zwischen dem letzten König von Kommagene Antiochos IV. und dem ersten syrischen Könige Seleukos, also inhaltlich an den Nemrud-Dagh (S. 399) erinnernd; ein großes Relief darunter zeigt den mediatisierten Prinzen und Bürger Athens als römischen Konsul zu Wagen unter Liktorenbegleitung (Abb. 1004). In großartiger Weise betätigte Hadrian seine Verehrung für Athen, wo er zweimal den Winter zubrachte (125/26 und 128/29), durch eine Reihe von Bauten, verschiedene Tempel, ein Gymnasium, eine Bibliothek mit umgebender großer Halle („Hadrianstoa"), vor allem aber durch das 129 eingeweihte Olympieion (Abb. 690) und die „Hadrianstadt" mit ihrem Tore (Abb. 963), von der schon oben (S. 497) die Rede war. Auch im übrigen Griechenland erwies sich Hadrian als liberaler Bauherr: für ein von ihm erbautes neues Bad in Korinth ward eine eigene Wasserleitung aus dem See von Stymphalos angelegt. In der Zeit der Antonine erwarb sich der reiche Herodes Atticus ähnlichen Ruhm durch seine Bauwerke an verschiedenen Orten Griechenlands und Kleinasiens. Berühmt war seine mit Kunstwerken angefüllte Villa zu Kephisia bei Athen. Das athenische und das delphische Stadion versah er mit steinernen Sitzstufen, in Athen aus Marmor, eine bisher unerhörte Pracht. Unter der Südwestecke der Akropolis errichtete er um 160 zu Ehren seiner verstorbenen Gattin Regilla ein bedecktes Theater (Odeion), dessen bogenreiche Reste und Sitzreihen zum Bilde des heutigen Athen gehören (Abb. 486, 52); ein ähnliches Odeion stiftete er auch in Korinth. In Olympia, dessen Altis schon früher durch ein Haus Neros und ein südliches



1005. Bildniskopf: „Herodes Atticus". Marmor. Athen.

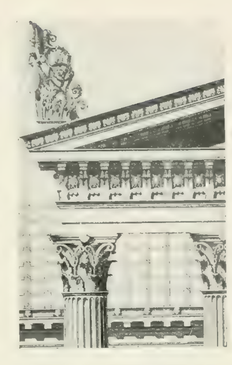
Prunttor bereichert worden war, stiftete Herodes eine Brunnenanlage (Abb. 445, E), eine Exedra, die nach gewöhnlicher, aber nicht bewiesener Annahme mit Halbkuppel überwölbt gewesen wäre und selbst dem Zeustempel im Masseneindruck Abbruch getan hätte. Um das epidaurische Asklepiosheiligtum (S. 299) machte sich ein Senator Julius Antoninus verdient durch eine erhebliche Anzahl kleinerer, zumeist aus Ziegeln aufgeführter Bauten, die sich großenteils noch nachweisen lassen; überhaupt ward das vielbesuchte Heiligtum in römischer Zeit mehrfach erweitert.

In dem Zeuskoloß des attischen Olympieion suchte Hadrian die alte Goldelfenbeintechnik neu zu beleben, allerdings ohne dauernden Erfolg: Herodes ahmte ihn auch darin nach in der Tyche eines kleinen Tempels am Stadion und in einer großen Gruppe des isthmischen Heiligtums, die Poseidon und Amphitrite zu Wagen, von Tritonen begleitet, darstellte und auf einer reliefgeschmückten Basis ruhte. Statuen wurden überhaupt in großen Mengen geschaffen, z. B. für Hadrians Olympieion und Herodes' olympische Exedra. In Delphi ist eine gute Statue, in Patras zwei nach demselben Vorbild geschaffene Büsten des Antinoos zum Vorschein gekommen, in Olympia mehrfache Porträtstatuen in Athen unter anderen zwei von Jason gearbeitete weibliche Panzerstatuen mit Symbolen der Odyssee (Skylla, Äolos, Polyphem) und der Ilias, wohl zum Schmuck der hadrianischen Bibliothek bestimmt; aber die vielen erhaltenen Statuen unterscheiden sich höchstens durch eine etwas flottere Marmorarbeit von den anderwärts gefundenen. Unter den Bildnissen sind manche recht charakteristische, einzelne durch pathetischen Ausdruck und lebhafte Schattenwirkung hervorragende (Abb. 1005). Daß die Überlieferungen der älteren Kunst nicht ganz ausgestorben waren, zeigt eine Gruppe attischer Sarkophage, etwa aus der Zeit der Antonine, die in scharfem Gegensatz gegen die gedrängte Art der römischen Sarkophage einen ruhigen Reliefstil bewahren und anmutige Motive, gern unter Benutzung von Kindergestalten, vorführen (Abb. 1006). Auch wo die griechischen Sarkophage Mythen nach Art der römischen behandeln, behalten sie ihren besonderen Charakter und legen Gewicht auf reiche Profilierung oben und unten,



1006. Griechischer Sarkophag aus Patras. Athen.

benutzen auch wohl Karyatiden an den Ecken als Umrahmung. Mit dem 3. Jahrhundert ist auch die griechische Skulptur, wenigstens für uns, erloschen. An der Grenze stehen die dekorativen mythologischen Einzelgestalten, mit denen die Attika einer Säulenstellung (Incantada) in Thessalonike (Saloniki) geschmückt war (jetzt im Louvre).

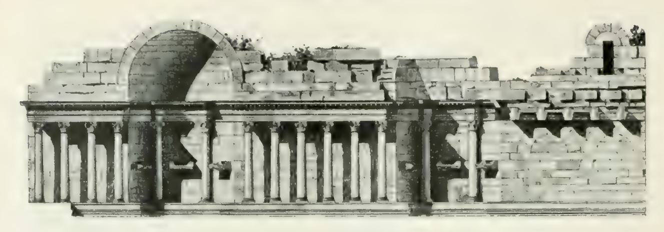


1007. Vom Trajaneum in Pergamon.

Kleinasien, das Jahrhunderte hindurch der Schauplatz erbitterter Kriege gewesen war, genoß seit Augustus eine ebenso lange Friedenszeit, in der das „Land der fünfhundert Städte", fernab vom großen Weltgetriebe an partikularistischen Eifersüchteleien sich ergötzend, aber zugleich der Hauptträger der damaligen griechischen Bildung und Literatur, wenigstens in der Baukunst eine große Tätigkeit entfaltete. Hier kam zuerst (25 v. Chr.) der Kultus Romas und Augustus' (S. 461 f.) auf, von dem der durch seine Inschrift (Rechenschaftsbericht des Augustus) berühmte Tempel in Ankyra zeugt; seine reiche, aber maßvolle Ornamentik ist sehr geschmackvoll. Von dem Neubau des Smintheion war schon oben (S. 141. 316) die Rede. Der stärkste Aufschwung fällt jedoch hier wie in Afrika erst in das 2. Jahrhundert und erstreckt sich ins dritte. Der hadrianische Tempel des Zeus Philios und Trajans in Pergamon (Abb. 726), ein korinthischer Peripteros von italischem Grundplan, der von seiner hohen unterwölbten Terrasse Burg und Stadt überschaute, steht am Anfang dieser Entwicklung; der ebenfalls inmitten eines weiten Hallenhofes gelegene Tempel im phrygischen Aezanoi, ein Peripteros von griechischer Anlage, der ausnahmsweise nach den Regeln des Hermogenes (S. 359) in ionischem Stile gebaut ist, gehört auch in Hadrians Zeit. Beide Tempel haben die Besonderheit, daß der Fries statt des üblichen, sich fortrollenden Rankenornaments eine Folge von aufrechten konsolenartigen Verzierungen aufweist (Abb. 1007), was in Rom ungebräuchlich ist, im Osten aber (z. B. in Baalbek) in verschiedener Form wiederkehrt. Etwa seit der flavischen bis zur antoninischen Zeit tritt auch eine Gruppe von Bildhauern aus dem karischen Aphrodisias auf, die größtenteils in Italien, aber auch z. B. für Olympia, Syrakus, Kreta tätig waren. Sie waren wohl wesentlich Kopisten; so haben Aristeas und Papias Kentauren (vgl. Abb. 809) aus schwarzem Marmor für die Villa Hadrians, Zenon eine römische Porträtstatue kopiert. Ein stattliches Originalwerk ist bei Lanuvium zum Vorschein gekommen, ein großes Antinoosrelief von Antonianos aus Aphrodisias (Abb. 1008). Es ist die letzte geschlossene, stilistisch allerdings nicht ganz einheitliche, Künstlergruppe, die wir kennen. Aus antoninischer Zeit sind in Ephesos Überreste eines großen Denkmals zum Vorschein gekommen, die von dem Stande der Skulptur ein unverächtliches Zeugnis ablegen (vgl. S. 501).



1008. Antinoos als Silvanus. Aus Lanuvium. Rom.



1009. Nymphäum in Side, Teilansicht. (Niemann.)

Reiche Bautätigkeit herrschte nicht nur in den alten Hauptstädten wie Ephesos und Milet (deren Aufdeckung mit reichem Erfolg begonnen wurde), Pergamon und Smyrna, sondern wohin der Reisende oder der Ausgräber dringt, bis hinauf in die einsamsten Berggegenden, finden sich Anlagen, die noch in großer Vollständigkeit die ganze bauliche Ausstattung erkennen lassen, deren auch eine Landstadt damals nicht entbehren mochte. Assos, Perge, Termessos, Kremna seien als Beispiele genannt. Säulenhallen pflegen die Hauptstraßen zu begleiten, die sich gern wie in Priene (Abb 645) und Nikäa (S. 335) im rechten Winkel schneiden. Marktplätze und Gemüsemärkte, von Hallen umgeben, Basiliken, Gymnasien und Rennbahnen, Theater, bei denen die Wölbung eine große Rolle spielt, und Wasserschlösser (Nymphäen) fehlen nicht leicht. Theater wie das reichgeschmückte und wohlerhaltene in Aspendos, lange nischenreiche Nymphäen wie das im pamphylischen Side (Abb. 1009), Aspendos, Milet, die unter Trajan erbaute Bibliothek in Ephesos mit reicher Fassade, gehen über das Gewöhnliche hinaus. Das hadrianische Stadttor in Attaleia (Adalia) mit seinen drei luftigen Bögen haben wir schon kennen gelernt (Abb. 964); ein anderes ist in Patara erhalten, ein sehr eigentümliches zweigeschossiges Tor in Ephesos. Podiumtempel sind selten. Von Grabdenkmälern sind Sarkophage besonders häufig; in Lykien und Pamphylien werden sie gern in Nischen oder kleinen Säulenbauten aufgestellt. Wo es auf bloßen Nutzbau ankommt, tritt schmuckloser Quaderbau auf; Ziegelbauten sind seltene Ausnahmen.



1010. Tempel in Termessos. (Niemann.)

Der **korinthische** Stil bildet jetzt in Kleinasien die Regel, bisweilen mit Kompositkapitellen oder mit Kapitellen aus Palmblättern über einem Akanthoskelch. Der Fries erhält öfter, namentlich, wenn er mit Ranken übersponnen ist, ein bauchiges Profil, seltener ein S-förmig geschweiftes. Eigentümlich ist, daß der alteinheimische ionische Stil fast ganz verschwunden ist, ebenso natürlich der dorische, der in Termessos einmal bei einem einfachen Privathaus auftritt. Nur äußerlich den dorischen Formen verwandt sind die Säulen der paphlagonischen Felsgräber (vgl. Abb. 179f.), die von manchen als provinzielle Gestaltungen römischer Zeit angesehen werden. Um noch einige Einzelheiten hervorzuheben, so ist

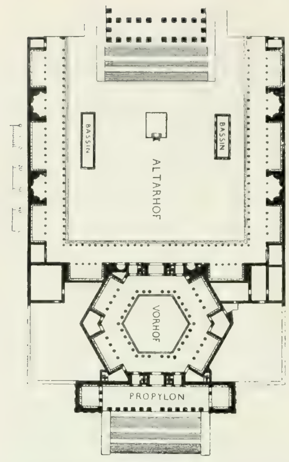
der Säulenschaft bisweilen ganz glatt, selten spiralförmig kanneliert. Eine unschöne Gestaltung, die übrigens schon im hellenistischen Alexandrien vorgebildet ist und jetzt häufiger wird, begegnet z. B. in Termessos (Abb. 1010): das mittlere Interkolumnium ist mit einem Bogen überspannt, der tief in das Giebelfeld einschneidet. Auch halbrunde Nischen werden von halbrundem Gebälk, das seitwärts horizontal umknickt, umrahmt. Die überaus reiche Bühnenwand des Theaters in Aspendos weist eine zweistöckige Architektur auf von gradlinig oder rund gegiebelten Tabernakeln mit vortretenden Säulenpaaren (vgl. Abb. 958), ein Motiv, das in den zahlreichen Nischen der Wand wiederkehrt; der Mittelgiebel des Oberstocks ist gar beiderseits abgeschnitten und tritt mit seinem Mittelstück bedeutend zurück, wodurch eine unerfreuliche barocke Wirkung entsteht. Diese letzteren Motive in pamphylischen Städten, die gemäßigter auch in dem Nymphäum in Milet und in der Bibliothek zu Ephesos anklingen, werden wir sogleich in Syrien weiter ausgebildet finden; wir dürfen fragen, ob sie nicht von dorther eingedrungen sind.

Syrien. In vielen Punkten den kleinasiatischen Bauten verwandt, stellen die zahlreichen Bauten Syriens doch eine eigene Gruppe dar. Ist auch von den Städten hellenistischen Ursprungs mit Ausnahme von Apameia (Kalât el Mudik) fast nichts auf uns gekommen, so ist die Fülle der auch hier meistens dem zweiten und dritten Jahrhundert angehörigen Ruinenplätze römischer Zeit desto größer. Heliopolis (Baalbek), unter dem Antilibanon an den Quellen des Orontes und des Leontes gelegen, und die Wüstenstadt Palmyra (Tadmor), die Hauptstadt eines eigenen Reiches, sind längst bekannt; eine andere Gruppe von Städten, Bostra im Hauran, Gerasa (Djerasch), Philadelphia (Amman), Philippopolis (Schuchbe) u. a., liegt im Ostjordanlande; den Abschluß im Süden macht Petra, die Stadt der Nabatäer (S. 397f.). Die Gesamtanlage dieser Städte (vgl. S. 335f.) gleicht bis auf das Fehlen des zentralen Stadtmarktes der in Kleinasien und Afrika üblichen; oft wird man auch hier an Nikäa (S. 335) erinnert. Runde, hallenumgebene Plätze schließen sich vielfach an die Haupttore an. Die Säulenhallen sind nicht in ihrer ganzen Ausdehnung gleich gestaltet, werden vielmehr gelegentlich durch vortretende Hauptgebäude unterbrochen und leiten durch Straßenbögen zu den Querstraßen über. Straßenkreuzungen pflegen durch ein Tetrapylon (Janusbogen), seltener durch eine einzelne Säule bezeichnet zu werden. Besonders deutlich treten die Züge im Lager Diocletians in Palmyra hervor, dessen Hauptbau (Principia) eine eigentümliche Verbindung eines Saales mit Vorsaal und zweier seitlicher Hypostyle aufweist. Große Pracht entwickeln die Nymphäen, nicht als langgestreckte Fronten wie in Kleinasien (Abb. 1009), sondern in der Form einer großen Apsis (wie in Olympia, Abb. 445, E), der sich auch wohl noch weitere kleine Nischen anschließen. Erwähnenswert sind die Grabtürme, denen auch Grabtempel zur Seite stehen; ein Grabtempel in Hâs (Abb. 1011) bewahrt deutlich die Erinnerung an das Maussoleum. Die turmartige Höhe der Häuser in Syrien war schon den Alten auffällig.

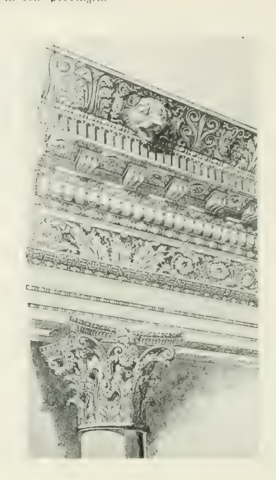


1011. Grabmal in Hâs.

Die Tempel liegen im Gegensatz zu den kleinasiatischen fast durchweg auf Podien, wie sie denn überhaupt eine hohe überschauende Lage, sei es auf einer natürlichen Anhöhe, sei es auf gewaltigen Terrassenbauten wie im alten Assyrien und Persien, lieben. Sie pflegen von großen Tempelhöfen umgeben zu sein, die sich gelegentlich in mehreren Abstufungen steigern. Bei dem Kolossaltempel des Zeus von Heliopolis-Baalbek (Abb. 1012), der in der frühen Kaiser-



1012. Die Höfe des großen Tempels in Baalbek.



1013. Vom Altarhof in Baalbek.

zeit begonnen, in der Mitte des 2. Jahrhunderts mit großen Hofanlagen ausgestattet ward, führt eine mächtige Treppe zur hohen gewölbten Vorhalle. Dahinter liegt ein sechseckiger Vorhof und der große Altarhof, beide in ähnlicher Weise von Hallen und Nischen umgeben, in letzterem Altar und Reinigungsbecken; endlich führt die breite Treppe zum zehnsäuligen Tempel, der sich im ganzen etwa 15 m über die Umgebung erhebt. In Palmyra bot der Hof durch eine erhöhte Eingangshalle die Form eines rhodischen Peristyls (Abb. 707) dar; eine doppelte Säulenhalle umschloß den Hof. Die Tempel haben dem syrischen Kultbrauche gemäß im Grunde der Cella ein Allerheiligstes (Adyton), meistens in Form eines erhöhten Chors, der vorne bald geschlossen, bald ganz oder teilweise geöffnet ist; darunter liegen gewölbte Krypten. Ganz abweichend von allem Gewöhnlichen ist der große, im Anfang unserer Zeitrechnung umgebaute Beltempel in Palmyra dadurch, daß jetzt die Haupttür an der westlichen Langseite liegt, und ihr eine Prachttür in der mit diesem Umbau gleichzeitigen Ringhalle entspricht, desgleichen durch die Beleuchtung der Cella mittelst acht großer Fenster (vgl. Abb. 173). Kleinere Nebentüren und Fenster kommen auch sonst bisweilen vor. Der Baustil der Tempel ist vorwiegend korinthisch, selten ionisch; unkannelierte Säulen sind sehr häufig. Bei den Propyläen des Beltempels in Palmyra treten gekuppelte Säulen auf (vgl. Abb. 1031). Die Friese sind oft bauchig profiliert (S. 522); am Zeustempel von Baalbek ist der Fries, ähnlich wie in Pergamon und Aizanoi (S. 521), durch reichverzierte aufrechtstehende Konsolen gegliedert.

Die großen Tempel in Palmyra, Baalbek, Gerasa und anderswo sind schon als Bauwerke von großartiger Wirkung. Der Eindruck bekommt aber seine bestimmte Farbe einmal durch die Fülle der Ornamentik an Friesen, Gebälk (Abb. 1013), Türeinfassungen, sodann und hauptsächlich durch die Dekoration der Wandflächen, die das vom Theater in Aspendos (S. 522)

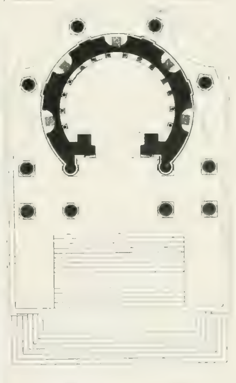
der bekannte zweistöckige System mit seinen Säulen, Nischen, Tabernakeln auf das reichste durchführt. Die Vorhalle des Bel-Tempels in Palmyra und die Wände der Tempel in Baalbek (Abb. 1014) bieten hervorragende Beispiele. Oft treten Besonderheiten hinzu, Nischen, die mit ihrer oberen Rundung in den Giebel einschneiden, gradlinige und gerundete Giebel mit zerschnittenem Gebälk wie in Aspendos (S. 522); besonders beliebt ist der muschelartige Abschluß der Rundnischen. Der barocke



1014. Wanddekoration im kleineren Tempel zu Baalbek.



1015. Rundtempel zu Baalbek.



1016. Rundtempel zu Baalbek. Grundriß.

Eindruck dieser ganzen Dekoration wächst bei den Bühnenwänden der Theater, wenn diese nicht gradlinig verlaufen, sondern runde oder eckige Vertiefungen oder eine geschwungene Grundlinie zu dem ganzen Dekorationsschmuck hinzufügen. Diese Schwingungen treten auch in Freibauten auf, wie in dem Rundtempel zu Baalbek (Abb. 1015f.) mit seinem ausgeschweiften Gebälk, der mit seiner gradlinigen Vorhalle auf hohem Podium steht.

Woher stammt dieser Barockstil? Kommt er aus Rom oder ist er ein Erzeugnis des Orients? Darüber gehen die Ansichten auseinander. Die ältesten Bauten, noch verhältnismäßig einfach, gehen auf die Zeiten Trajans (Bostra, 105 neugegründet) und Hadrians (Zeustempel in Palmyra, 130) zurück, aber die Hauptmasse, vor allem die großen Prunkstücke, stammen teils sicher, teils sehr wahrscheinlich aus der Zeit der Antonine. Einzelne Elemente finden sich auch in Rom: die Rankenornamentik am Forum Trajans, die Tabernakelnischen und die eckig oder rund überdeckten Nischen zwischen Säulen in hadrianischen Bauten (Abb. 960f.), die Ornamentfülle an der Ehrenpforte des Septimius Severus und am Sarapistempel Caracallas, die geschwungenen Bühnenwände schon in Herculaneum und Pompeji; aber die Gesamtheit der Erscheinungen, wie sie uns in Syrien entgegentritt, scheint in Rom in dieser Zeit nichts ihresgleichen zu haben. Stellt also dieser Stil nur eine im Orient üppiger ins Kraut geschossene Spielart der römischen Architektur dar? oder ist dieser ganze barocke Formenüberschwang aus orientalischer Wurzel entsprungen und stückweise etwa durch Apollodoros von Damaskos (S. 488. 494), durch den im Orient vielgereisten Hadrian und auf anderen Wegen nach Rom gedrungen? wie ja auch die orientalischen Götter um dieselbe Zeit ihren Weg nach Westen nahmen (S. 516). Die gleiche Frage erhebt sich wegen der Sarkophage vom „Sidamaratypus", die zum Teil im Osten gefunden werden und mit ihrem Tiefendunkel sich dortigem Kunstbrauch anschließen, während sie doch auch in Italien vorkommen (Abb. 986) und einer dortigen Richtung in der Skulptur entsprechen. Sicherlich wird es auf orientalischen Anschauungen beruhen, daß die Bildkunst, die in Rom so eng mit der Architektur verbunden ist, hier gar keine Rolle spielt. Die Bilder des mit einem steifen Gewand wie umpanzerten Gottes von Heliopolis (Baalbek) sind ohne künstlerische Bedeutung. Die palmyrenischen Grabsteine mit bemalten Bildnisbüsten und Gestalten und was sonst von einheimischer Skulptur erhalten ist, sind einförmig, hölzern und wie vertrocknet; höchstens in der Wiedergabe von Schmuck und solchen Äußerlichkeiten offenbart sich größere Sorgfalt.

Neben den prunkvollen Bauten orientalisch-römischen Stils gehen im Hauran völlig schmucklose Quaderbauten aus hartem Granit her, die kaum die einfachsten Gesimse verwenden; sie sehen aus wie aus Bauklötzen zusammengesetzt (vgl. S. 518). Da kein Holz zur Verfügung stand, ward alles gewölbt: überall Tonnengewölbe, Kreuzgewölbe, Kuppeln, nicht wie in Rom aus Ziegeln, sondern aus Haustein (Abb. 1017). Hier ist die Kunst des Wölbens weiter entwickelt worden, bis sie zuletzt des schwierigen Problems Herr ward, die Ecken eines quadraten Baues durch Zwickel in eine kreisrunde Kuppel überzuführen. In gleich schmuckloser Weise wurden auch die zahllosen Landhäuser aufgeführt, deren wohl erhaltene Ruinen den mittleren Lauf des Orontes zwischen Apameia und Antiocheia begleiten.



1017. Haus in Syrien, ergänzt. (de Vogüé.)

Im Jahre 273 ward Palmyra, die Residenz Zenobias, von Aurelian zerstört; das Lager Diocletians erhob sich auf den

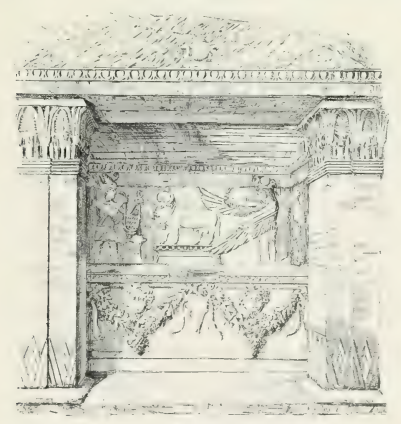
Trümmern der Stadt. Im ganzen hört auch in Syrien die kunstreichere Architektur mit dem 3. Jahrhundert auf; nur die Kunst des massiven Quaderbaues mit seinen Gewölben hatte eine bedeutende Zukunft in christlicher Zeit.



1018. Säulenhalle („Kiosk") in Philä.

Ägypten. Die Ptolemäer als Nachfolger der alten Pharaonen und ebenso die römischen Kaiser haben an der baulichen Ausstattung der ägyptischen Tempel, insbesondere auf der der Isis geweihten Insel Philä, oberhalb Syene (Assuan), mitgewirkt. Sämtliche Gebäude **außer dem Augustustempel sind hier im ägyptischen Stil errichtet; durch Lage und Architektur von höchstem** Reiz ist der sogenannte Kiosk (Abb. 1018), ein unvollendet gebliebenes Werk Trajans. Der untere Teil der Interkolumnien ist mit Schranken geschlossen (vgl. Abb. 761). Die zu kubischen Blöcken erhöhten Deckplatten der Kompositkapitelle (vgl. S. 36) sollten zu Hathorkapitellen (Abb. 762, anderswo Besgestalten) ausgearbeitet werden.

Die Reliefs sind im allgemeinen in Formen und Gesichtszügen plumper und verschwommener geworden. In den Tempeln herrschen fast ausschließlich rein ägyptische, wenn auch häufiger



1019. Aus dem Grabe Kom-esch-schugafa in Alexandrien.



1020. Kom-esch-schugafa.

mißverstandene Formen, in manchen Gräbern aber verbinden sich griechische und ägyptische Elemente zu einer wunderlichen Mischkunst. Das hervorragendste Beispiel ist die in Alexandria aufgedeckte Katakombe von Kom-esch-schugafa, etwa aus dem Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. So zeigt eine Nische (Abb. 1019) ägyptische und griechische Bauteile und Ornamente nebeneinander, und über einem der beliebten griechisch-römischen Sarkophage mit Laubgehängen erblicken wir in ägyptischen Formen die Verehrung des Apisstieres; an einem Pfeiler (Abb. 1020) tritt der hundsköpfige Anubis in der Tracht eines hellenistischen Kriegers auf. Mit Statuen griechischer Dichter und Weisen (Pindar, Platon, Protagoras) und griechisch stilisierten dionysischen Tierfiguren war der Zugang des Sarapeions in der Wüste bei Memphis geschmückt. Die wieder vom Sande verwehten Bildwerke sind leider so schlecht erhalten und schlecht veröffentlicht, daß sie schwer zu beurteilen sind, doch scheinen sie eher römischer als hellenistischer Zeit anzugehören.

In der Malerei zeitigt die Verbindung ägyptischer Grabsitte mit griechischer Kunstweise eine eigentümliche Gattung auf Holz gemalter Bildnisse, die vor allem im Fajum, am alten Mörissee, zum Vorschein gekommen sind. Die dünnen Brettchen waren bestimmt, über dem Gesichte der Mumien in deren Umhüllung eingefügt zu werden und so die Züge der Verstorbenen zu zeigen. Sie stammen alle aus der Kaiserzeit, die meisten aus dem 2. Jahrhundert. Teils mit Wachsfarben, teils mit Temperafarben, teils in gemischter Technik ausgeführt, bieten sie lebensvolle Darstellungen von Männern und Frauen von höchst individuellem Gepräge: man glaubt das Völkergemenge Ägyptens vor sich zu sehen (Taf. XII). Freilich zeigen sie sehr verschiedene Abstufungen künstlerischen Vermögens; die besten unter ihnen können es an Schärfe der Charakteristik mit modernen Bildnissen aufnehmen. Ihnen gehen bemalte Gipsmasken zur Seite, meistens nicht so individuell aufgefaßt, sondern mehr typisch.

Von den alten Zweigen des Kunsthandwerkes hat die Glasfabrikation auch jetzt noch einen Hauptsitz in Ägypten. Daneben wird die Elfenbeinschnitzerei eifrig betrieben; ihre Erzeugnisse wirken nach bis tief in die christlichen Jahrhunderte.

8. Der Ausgang der antiken Kunst.

Von Maximinus bis Probus (235–282). Nach dem Aussterben der severischen Dynastie bricht über das Reich eine ununterbrochene Folge schwerster Wirren herein. Die Unsicherheit der Grenzen steigerte die Bedeutung, aber auch die Willkür des Heeres; ein Erfolg gegen einen äußeren Feind gab sofort Anwartschaft auf den Thron, den das Heer verlieh und oft genug bald wieder mit Empörung und Mord nahm. Von den mächtig sich rührenden Nachbarvölkern wurde das Reich immer mehr bedrängt, im Osten von den Persern unter der neuen Dynastie der Sassaniden (fiel doch sogar 260 Valerian in ihre Gefangenschaft, Abb. 1021), in Kleinasien und am Balkan von den Goten, an Donau und Rhein, in Gallien und Hispanien von verschiedenen deutschen Völkerschaften, in Afrika von den Mauren. So wurden seit der Mitte des Jahrhunderts die Grenzstädte (z. B. am Rhein, vgl. S. 515f.) stärker befestigt, ja sogar Rom, das seit Jahrhunderten nach allen Seiten über die Servianische Umwallung hinausgewachsen war, erhielt etwa in den Jahren 270—80 von Aurelian und Probus, obschon gerade diese Kaiser den Grenzvölkern etwas kräftigeren



1021. Sapor I. nimmt Valerian gefangen. Onyx. Paris.



Weibliches Bildnis aus dem Fajum.

Straßburg i. E., Universität.



Widerstand leisteten, die weite, turm- und torreiche Mauer, die noch heute besteht. Im übrigen hörte Rom in dieser wirren Zeit auf, die regelmäßige Residenz der Kaiser zu sein, von denen sehr viele die Hauptstadt nie betreten haben. Daß solche Zustände auf die Entwicklung der Kunst höchst ungünstig einwirken mußten, liegt auf der Hand. In den Provinzen erlahmte oder erlosch sie gegen das Ende des Jahrhunderts überall; auch in Rom bemerken wir einen **empfindlichen Niedergang.**

Am meisten ist noch von der Baukunst zu berichten. An die Zeiten Domitians und Hadrians erinnert die Villa des jugendlichen Gordian III. (238—244) an der Via Praenestina,



1022. Porta dei Borsari in Verona (265 nach Chr.).

die unter anderem einen Palast, großartige Thermen, drei Basiliken und eine dreischiffige Halle mit 200 Säulen von ausländischen Marmorarten umfaßte. Heute zeugt von ihr noch ein zweistöckiger Rundbau mit großem nischenreichen Kuppelsaal und mit einem viereckigen Vorbau (Tor de' Schiavi); unregelmäßige Ziegel mit sehr dickem Mörtel stellen die übliche Bauweise dieser Zeit dar. Von Decius' (249—251) Thermen ist nichts Genaues bekannt. Ein kleiner Bogen hat sich aus der Zeit des Gallienus (260—268) erhalten, von einem Privatmann dem Kaiser auf dem Esquilin gewidmet; er enthielt einst statt der Seitentore fensterartige Öffnungen. Von den Stadttoren Veronas ist aus gleicher Zeit die dreistöckige Porta dei Borsari gut erhalten



1023. Kolossalsarkophag mit Barbarenschlacht aus Villa Ludovisi. Rom, Thermenmuseum.

(Abb. 1022): unten zwei große Bogenöffnungen, darüber eine Fensterreihe in reicher Umrahmung, endlich einfacher eingefaßte Bogenfenster (vgl. Abb. 996), durch wohlberechnete Abstufung der Ausdrucksmittel anziehend. Beide Tore bilden durch den Mangel jeglichen Ornamentes oder plastischen Schmuckes einen scharfen Gegensatz gegen die Überladung Severischer Tore (S. 507) oder von Caracallas Sarapistempel (S. 504), entsprechen damit aber einem Zuge der Zeit, die nach solcher rein architektonischen Wirkung strebt. Aurelians großer Tempel, den er nach 270 im Marsfelde dem Sol, d. h. dem syrischen Baal, errichtete, ist in seiner ganzen Anlage mit Vorhof und Altarhof dem Tempel von Baalbek nächst verwandt: mit den Göttern des Orients zog auch ihre Architektur in der Hauptstadt ein. Schon in einem Pilasterkapitell Elagabals (um 219) sehen wir die Symbole seines Baal dargestellt; Mithrasbilder (Abb. 999) beginnen gar schon mit Trajan.

Die Bildnisse bewahren auch noch in dieser Zeit rasch wechselnder Herrscher und gewalttätiger Charaktere zunächst eine große Kraft der Charakteristik, gepaart mit belebter Haltung und lebendigem Ausdruck des Blickes. Bilder des Pupienus (238) oder Philipps des Arabers (244–249) bieten Beispiele. Übrigens ermattet diese eindrucksvolle Bildniskunst mit der Mitte des Jahrhunderts; von den illyrischen Kaisern, die 249 mit Decius beginnen, gibt es kaum noch solche Porträts.

Dem erregten Charakter dieser Zeit entspricht ein Wandel in der Behandlung der Sarkophagreliefs. Immer mehr schwindet der Hintergrund; die ganze, bei großen Sarkophagen ziemlich hohe, Fläche wird vollständig mit einem Gewimmel nicht mehr hinter-, sondern übereinander gereihter Figuren angefüllt, so daß die Kompositionen, trotz durchgehender gleicher Reliefshöhe, alle Ruhe und Klarheit verlieren (Abb. 1023). Der Sinn für die Bedeutung des Dargestellten geht verloren, die Motive werden äußerlich und leblos, die Proportionen willkürlich durcheinander gemischt. Im Gegensatz dazu macht sich, der gleichzeitigen christlichen Kunst entsprechend, eine Vorliebe für symbolische Mythen geltend: Proserpinas Raub und Rückkehr aus der Unterwelt als Symbol des Todes und des Fortlebens ist einer der beliebtesten Vorwürfe. Die Bedeutung des Inhalts steigt eben, wenn die Schilderung auf die Lockerung des



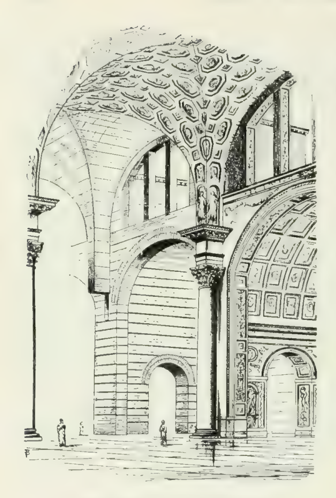
Vulkans Schmiede. Amor u. Psyche. Prometheus. Minerva. Tod. Merkur.

1024. Prometheussarkophag. Kapitol.

antiken Anschauungskreises und auf die Unruhe des religiösen Geistes hinweist, wie in dem kapitolinischen Prometheussarkophage, der das menschliche Leben in seinem Werden und Vergehen versinnbildlicht (Abb. 1024): die Schmiede Vulkans, in der das belebende Feuer bereitet wird, Amor und Psyche als Sinnbild der Vereinigung von Leib und Seele, die Schöpfung des Menschen durch Prometheus und seine Beseelung durch Minerva mittelst des Schmetterlings als Bild der Seele, sein Tod nebst dem Todesgenius mit der gesenkten Fackel, die Fortführung seiner Psyche durch den Seelenführer Merkur, alles mit überreicher Zutat von Nebenfiguren. Keine Gruppe antiker Kunstwerke führt so unmittelbar wie die Sarkophage in die christliche Kunst über, die mit der Formensprache, zum Teil auch mit den Figuren und der Anschauungsweise der heidnischen Sarkophage arbeitet.

Aus Maximins Zeit hören wir ausnahmsweise noch einmal von Tafelbildern, in denen der Kaiser seine germanischen Großtaten für den Senat nach altrömischer Weise (S. 443) hatte abschildern lassen. Die spärlichen Reste von Wandmalerei bezeugen nur ein Herabsinken zu völliger Dürftigkeit.

Von Diocletian bis Constantin (284—330). Die kräftige Regierung Diocletians und seiner Mitherrscher bereicherte noch einmal die Hauptstadt mit großartigen Bauten. Der Mitkaiser Maximian, dem bei der Verteilung der Gewalten Italien zugefallen war, begann 296 nach seiner Rückkehr aus Afrika, obschon er selbst in Mailand residierte, den Bau der Diocletians-Thermen auf dem Viminal nach demselben Plane wie die Caracallathermen, die sie aber an Größe noch übertrafen, indem sie für mehr als 3000 Badende Platz boten. Das mit Granitsäulen geschmückte Tepidarium ist durch Michelangelo in die Kirche S. Maria degli Angeli verwandelt worden. In dem Jahre 305, da beide Kaiser abdankten, wurden die Thermen ein-



1025. Aus der Constantinsbasilika. Ergänzung von Baldinger.

geweiht, etwas später die kleineren Constantinsthermen auf dem Quirinal begonnen, in allem beengter, aber mit einer Masse zusammengelesener Bildwerte geschmückt. Sie wurden erst im 16. Jahrhundert abgebrochen. In Rom war fernerhin Maximians Sohn Maxentius als Bauherr tätig. Dem Andenken seines 309 gestorbenen Sohnes Romulus widmete er nahe der Via Appia einen Circus, und an der Via Sacra den kleinen Rundtempel, der heute der Kirche der Heiligen Kosmas und Damianus als Vorbau dient. Vor allem aber übertrug er die Bauweise der Thermen auf die kolossale „neue Basilika", die 312 bei Maxentius' Tode noch unvollendet, demnächst unter dem Namen der Constantinsbasilika eingeweiht wurde. Die hergebrachte Form der Basilika hat hier einem gewaltigen Gewölbebau Platz gemacht. Das 25 m breite Mittelschiff, etwa 35 m hoch, dessen kühnes Kreuzgewölbe auf acht monolithen Marmorsäulen zu ruhen schien, endet mit einer weiten Apsis; statt der Seitenschiffe sind je drei niedrigere, quergestellte, mit Tonnengewölben gedeckte Nebenräume angeordnet, die den Schub des Hauptgewölbes aufnahmen (Abb. 1025). Hohe Seitenfenster, nach Art der Nischen im Pantheon (Abb. 958) dreigeteilt, ließen reichliches Licht zuströmen. Eine niedrigere Vorhalle (Chalcidicum) war der Eingangsseite vorgelagert (vgl. Abb. 712). Nachträglich ward auf der der Via Sacra zugekehrten Langseite das mittlere Seitenschiff mit einem neuen Eingang versehen und gegenüber eine kleinere Apsis angelegt, so daß das Gebäude neben der Längsachse eine Querachse erhielt. In der größeren Apsis fand ein kolossales Sitzbild Constantins Aufstellung, von dem Reste erhalten scheinen (Abb. 1029). Der ungeheure Bau, der dreimal so viel Flächenraum bot wie der Mittelsaal der Diocletiansthermen, gehört neben dem Pantheon und dem Kolosseum zu den größten Bauleistungen der Kaiserzeit und hat auf den Kirchenbau der Renaissance (St. Peter) mächtig eingewirkt; was von Einzelgliedern, Konsolen und Gesimsen sich erhalten hat, zeigt freilich einen überladenen Stil.

Einen ähnlichen Gegensatz bietet der Constantinsbogen, zu Ehren von Constantins Sieg über Maxentius an der mulvischen Brücke (Ponte Molle, 312) vom Senat errichtet und 315 eingeweiht (Abb. 1026). Mustergültig wie er in seiner Gesamtanlage, in seinen Verhältnissen und in der schönen Verteilung der Skulpturen ist, zeigen doch eben diese, daß die bildnerische Kraft versagt und hier, wie in den obigen Beispielen barbarische Plünderung an die Stelle getreten ist: der reiche plastische Schmuck ist von Bauten Trajans (Abb. 955), Hadrians (Abb. 965) und Marc Aurels (Abb. 973), ja sogar von Bauwerken nächster Vergangenheit (Abb. 1027) zusammengeraubt und durch Zutaten eigener erstarrender Kunst ergänzt worden; die ursprünglichen Kaiserbilder der Reliefs wurden umgearbeitet, Constantins Züge überall



1026. Constantinsbogen in Rom.

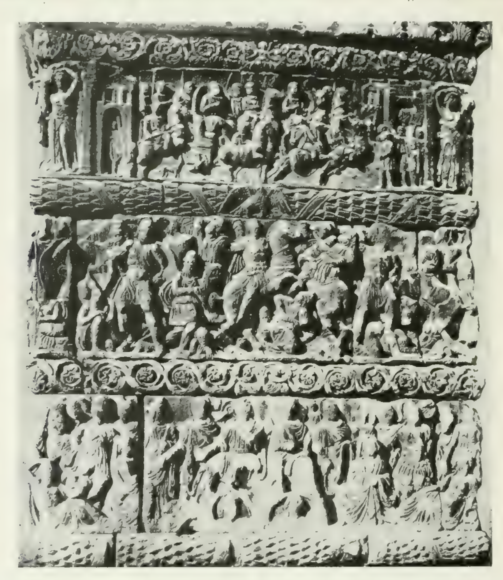
an die Stelle gesetzt. In ähnlicher Weise wurden vermutlich auch die zahlreichen Nischen des plumpen und kahlen Janusbogens am Ochsenmarkt, der um diese Zeit aus teilweise schon gebrauchtem Material erbaut ward, mit älteren Statuen ausgestattet. Die dreitorige Anlage des Constantinsbogens und die Gestalt des Janusbogens fanden sich vereint in dem großen Triumphbogen, den Galerius um 300 in seiner Residenz Thessalonike (Saloniki) wegen seiner Bezwingung der Perser (297) erhielt; die drei gewölbten Durchgänge wurden durch einen quergelegten Bogengang gekreuzt, und zwar so, daß die mittlere Vierungskuppel auf Zwickeln ruhte: eine bedeutende Neuerung; beim römischen Janusbogen bildet die Mitte ein Kreuzgewölbe. Der Reliefschmuck, der sich nur auf die Pfeiler des Bogens erstreckt und diese in vier Streifen umzieht (Abb. 1028), ist völlig neu für diesen Bogen gearbeitet, der sich auch durch reichere Ornamentik von den römischen Bögen unterscheidet.



Basilica Julia | Tiberiusbogen | Rostra

1027. Das Forum mit der Rednerbühne (Teilstück). Relief am Constantinsbogen.

Der in großartigen Resten erhaltene und an die Thermenbauten erinnernde sog. Kaiserpalast in Trier trägt diesen Namen allerdings mit bedingtem Recht. In der Zeit des Diocletian als große Thermenanlage mit Paláſtra errichtet, vielleicht nie ganz vollendet, iſt er nach der Mitte des 4. Jahrhunderts zum Teil abgeriſſen und zu einem großen Bau mit rieſigem Platz davor umgeſtaltet worden, für den die Verwendung als Wohnpalaſt wenigſtens denkbar iſt. Nach ſeiner Abdantung (305) ließ ſich Diocletian einen maleriſch am Meeresſtrande belegenen Palaſt in der Nähe ſeiner Heimatſtadt Salona in Dalmatien von griechiſchen Baumeiſtern



1028. Vom Bogen des Galerius in Theſſalonike.

errichten. Er erinnert in ſeiner Anlage an ein Lager; der von einer Mauer mit vielen Türmen umſchloſſene Raum von mehr als 37000 qm, der die ganze heutige Stadt Spalato umfaßt, wird durch zwei ſich kreuzende Hauptſtraßen in vier Quartiere geteilt. In der Mitte des linken hinteren Vierecks erhob ſich ein achtſeitiger Kuppelbau, von einer Säulenhalle umgeben, der ſog. Juppiter-Tempel (Grabmal Diocletians?, jetzt als Dom von Spalato benutzt); eine große Säulengallerie zog ſich, wie im Palazzo Doria in Genua, längs der ganzen Seeſeite hin. Die architektoniſchen Einzelheiten, z. B. die auf Konſolen ruhenden und mit Bogen verbundenen Säulen einer Blendgallerie am nördlichen Haupttore, der ſog. Porta aurea, weiſen einerſeits auf den Ausgang der antiken Kunſt hin, andererſeits vorwärts auf die ſpäteren chriſtlichen Jahrhunderte, die dieſe



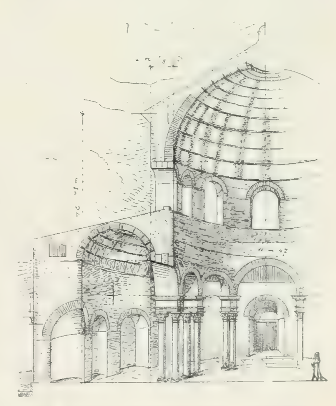
1029. Kolossalbüste Constantins. Kapitol.

und ähnliche Formen verewigten. Überhaupt ist Diocletians Palast vorbildlich für spätere Palastbauten geworden. Von seinem Lager in Palmyra und dessen eigentümlichem Hauptbau war schon oben (S. 523) die Rede; von seinem großen Palast in Nikomedia ist nichts Genaues bekannt.

Schon die massenhafte Verwendung älterer Bildwerke für neue Bauten läßt erkennen, daß die Skulptur sich in Rom keiner hohen Blüte erfreute. Zeugnis davon legen die zeitgenössischen Zutaten am Constantinsbogen ab, sowohl zwei grob gearbeitete Rundreliefs (Sol und Luna) wie die schmalen Friese über den Seitentoren, die zum größeren Teil einem anderen (diocletianischen?) Bau entnommen zu sein scheinen (Abb. 1027), zum Teil sich auf Constantin beziehen (Schlacht an der mulvischen Brücke und Belagerung Veronas). Die Darstellung ist überaus einförmig, die Figuren ohne Wechsel der Stellungen meist von vorn gesehen, eckig aus dem Grunde heraustretend, jede Gestalt von einem schmalen Schatten umrissen, die Falten durch eingegrabene Schattenlinien angegeben; nur eine allgemeine, dekorative Wirkung von Licht und Schatten wird erstrebt. Den Bildnissen ist eine fast maskenhafte Starrheit eigen (z. B. einer Kolossalbüste Constantins, Abb. 1029, die wohl aus der Constantinsbasilika stammt) aber bei sorgfältigen Stücken, wie dem irrig für Maximin erklärten Erzkopf des Constantius Chlorus (293—306) zugleich eine monumentale Großartigkeit und Charakteristik von eindrucksvoller Kraft (Abb. 1030).

1030. Constantius Chlorus. Erz. München.

Rom hatte zu Constantins Zeit in äußerer Pracht den Gipfel erstiegen. Man zählte damals elf Fora und ebenso viele Thermen, zehn Basiliken und 28 Bibliotheken, einige dreißig Ehrenbögen, 19 Wasserleitungen, zahllose Tempel, dazu 22 kolossale Reiterstatuen, 80 vergoldete und 74 goldelfenbeinerne Götterbilder, 3785 eherne Porträtstatuen, aller Marmorbilder gar nicht zu gedenken! Konstantinopel und die Barbarei der Folgezeit sorgten für das Verschwinden solcher Pracht. Die antike Kunstgeschichte Roms endigt mit Constantin. Nur



1031. Kirche S. Costanza bei Rom. Durchschnitt. (Durm.)



1032. Porphyrsarkophag Constantias. Vatikan.

weniges von Bedeutung schließt sich noch an. Ein Rundbau wie das Grab der Constantia, Constantins Tochter (gest. 354; Abb. 1031), liegt noch ganz in der Linie der antiken Bauentwicklung, insofern das hohe Seitenlicht (S. 507) beibehalten wird, der Tambour mit den Fenstern aber auf einer inneren Säulenstellung ruht, die den Mittelraum von einem gewölbten Umgange scheidet. Desgleichen ahmt der kolossale Porphyrsarkophag Helenas, der Mutter Constantins, die Basis des Antoninus Pius (Abb. 972) nach, der Porphyrsarkophag Constantias (Abb. 1032) verarbeitet ebenso wie viele altchristliche Sarkophage antike Ornamentmotive, wie sie beispielsweise an der Tür des kleineren Tempels in Baalbek sich finden. Aber die Basiliken und die übrigen Bauten des christlichen Rom stellen doch nicht sowohl eine einfache Weiterentwicklung antiker Motive, als deren Verwendung für die Bedürfnisse einer neuen Weltanschauung dar. Eine bedeutende Leistung auf diesem Gebiete stellt die Ausgestaltung des Säulensaales, wie er in der antiken Basilika vorlag, zur christlichen Basilika dar. Das wichtigste noch erhaltene Beispiel ist die mit schönen korinthischen Säulen ausgestattete constantinische Basilika in Bethlehem.



1033. Erzkoloß (Valentinian I., gest. 375). Barletta. (Hände und Beine ergänzt.)

Konstantinopel. Im Jahre 330 verlegte Constantin, der Rom nur selten besucht hatte, die Hauptstadt vom Tiber an den Bosporus; Byzanz erhielt nunmehr den Namen Konstantinopel. Es galt, die neue Residenz zum „neuen Rom" zu gestalten. Auch sie hatte ihre sieben Hügel und ward in vierzehn Regionen geteilt; ein Hippodrom vertrat den Circus Maximus, ein Milion das Miliarium als Ausgangspunkt der Straßen. Der Kaiserpalast auf dem „Kapitol" bildete, wie einst in Alexandrien, eine Stadt für sich. Fora, Regierungsgebäude, Bäder, Gymnasien (Zeuxippos), Wasserleitungen (des Valens) wuchsen rasch aus der Erde. Die kostbarsten bunten Marmorarten wurden zur Verkleidung verwandt, eine Unmasse von Statuen aus Rom, Athen, von überall her zusammengebracht, öffentliche und private Paläste (z. B. des Lausos) in wahre Museen verwandelt. Was von Erzbildern neu entstand, war künstlerisch gebunden, suchte jene starre, fast weltferne Würde zu verkörpern (S. 535, vgl. Abb. 1033), und oft überwog in den Statuen wie in den zahlreichen gemalten Porträts und Galabildern (vgl.



1034. Relief von der constantinischen Basis des Obelisken im Atmeidan zu Konstantinopel.



1035. Säule des Arkadios in Konstantinopel (zerstört).

Abb. 1036) der Pomp des steifen Kostüms. Ein Überbleibsel constantinischer Skulptur ist noch erhalten in der Basis des später von Theodosius dem Großen errichteten ägyptischen Obelisken (Abb. 1034); sie stellt Constantin inmitten seiner drei Söhne dar, wie er die Huldigungen der 332 besiegten Goten empfängt (vgl. Abb. 1027). Besonders beliebt waren in Konstantinopel hohe Säulen als Träger von Kaiserstatuen. Reliefsäulen Theodosius des Großen (386, um 1517 eingestürzt) und seines Sohnes Arkadios (403, um 1730 niedergerissen, Abb. 1035) ahmten die Trajanssäule nach; der Reliefschmuck ihrer Basen war nicht einheitlich, sondern in Streifen übereinander zerlegt (vgl. Abb. 1028). Auf einer anderen Säule erhob sich Justinians Reiterstatue in heroischer Tracht, in der Hand die Weltkugel, vom Kreuz überragt. Geschnittene Steine und kostbares Gerät blieben vielbegehrt; große Silberscheiben mit flachem Relief zeigen die Umwertung der Plastik ebenso deutlich, wie die lange Reihe elfenbeinerner Diptycha des 4.–6. Jahrhunderts (Abb. 1036), zumeist Neujahrsgeschenke der hohen Beamten, das allmähliche Erstarren vor Augen stellen, in einzelnen Fällen noch mit feinsten Leistungen früherer Zeit wetteifern (Diptychon der vornehmen Familien der Symmachi und Nicomachi), jedenfalls aber

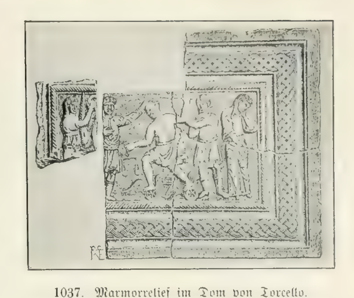


1036. Elfenbeinrelief. Links oben Julian (?), rechts der Consul. München.

ein Streben nach fester, klarer Form zeigen, das allerdings leicht zur Starrheit führte. Ein gleiches Verdorren ergreift auch die architektonischen Einzelformen und Ornamente, überleitend zur rein byzantinischen Formensprache, während die konstruktiven Bauaufgaben, namentlich der Zentralbau, noch eine so glänzende Lösung finden wie in Justinians von den beiden kleinasiatischen Architekten Isidoros von Milet und Anthemios von Tralles erbauten Kirche der heiligen Sophia (532–37). In ihr findet ein Hauptstreben der römischen und asiatischen Baukunst zur Kaiserzeit seinen Abschluß, mit ihr beginnt zugleich die byzantinische Kunst.

Das Nachleben der Antike. Indem die spätrömische Kunst im Inhalt und in den Formen vielfach wieder auf die orientalischen Überlieferungen zurückgeht, bereitet sie der reinen altklassischen Kunst eine Ende, gewinnt aber bestimmenden Einfluß auf die folgende Periode, deren religiöser Glaube im Orient wurzelt und die auch mit dem byzantinischen Kaisertum das politische Schwergewicht teilweise nach dem Orient verlegt. Andererseits erfüllt sie überall die Aufgabe, in noch unberührten Boden Bildungssamen auszustreuen und je nach der Anlage der Völker verschiedene Wirkungen auszulösen. Die Kunst jedes Volkes und jeder Periode ist zunächst Selbstzweck; sie sieht die Stufen hinter sich, die sie bereits erklommen hat, sie blickt aber nicht voraus in die Zukunft, sie will und kann nicht als bloßer Übergang gelten. Mit vollem Rechte wird daher der abgeschlossene Charakter der klassischen Antike betont und ihr Wesen erst dann begriffen, wenn man sie im ausschließlichen Dienste des Hellenen- und Römertums, als die Verklärung und Verherrlichung des hellenischen und römischen Volksgeistes, auffaßt. Aber eine andere Betrachtung darf auch das Nachleben der Antike im folgenden Weltalter aufdecken. Was ist in dem Kunstvermögen der späteren Perioden auf das antike Erbe zurückzuführen?

Man muß zwischen den Kunstgattungen und den Zeiten unterscheiden und die bewußte und unbewußte Art der Aneignung auseinanderhalten. Die antike Architektur darf sich des reichsten und längsten Nachlebens rühmen und zwar in der Form, die ihr die römische Kunst gegeben hatte, sowohl in der Bildung der einzelnen Bauelemente und Verwendung der Konstruktionsmittel als auch in der Ausgestaltung und Zusammenordnung der Räume. Diese Errungenschaften der römischen Architektur blieben lebendig und mit ihrer Hülfe ward ein großer Teil der neuen Bauaufgaben im Mittelalter und in den folgenden Perioden gelöst. Die Säule, der Pfeiler, die Wölbung, die mannigfachen Gesimse und Glieder wurden verschiedentlich umgeformt: den Kern der Gestalt holte man regelmäßig aus der antiken Überlieferung. Das gilt selbst von einzelnen Baugliedern des gotischen Stiles, obschon dieser sich sonst in schroffem Gegensatze zur klassischen Architektur bewegt. Unmittelbar auf die Herrschaft der Gotik folgte eine unwiderstehliche Reaktion zu Gunsten der antiken Architektur im Zeitalter der sog. Renaissance: sie wiederholte sich am Schlusse des 18. Jahrhunderts, nachdem einige Menschenalter lang abermals die antiken Ideale zurückgedrängt worden waren.



1037. Marmorrelief im Dom von Torcello.

Der vorübereilende Bios (Lebenszeit) wird von einem Jüngling, den Victoria bekränzt, an der Stirnlocke gepackt, während ein älterer Mann, dem die Reue zur Seite steht, die versäumte Gelegenheit beklagt.

Auch im Kreise der zeichnenden Künste hat das Mittelalter das Erbe der Antike angetreten. An die letzte Entwicklung der römischen Bildkunst mit ihrer auf das Malerische und Dekorative gerichteten Tendenz, mit ihrer Vorliebe für erzählende Schilderung, aber auch mit ihrer Erstarrung der Einzelform knüpft die mittelalterliche Kunst unmittelbar an, teils bewußt teils unbewußt. Eine dunkle Ahnung von der Macht der antiken Kunst, die als Zauber gefürchtet war, erhielt sich. Der Inhalt antiker Kunstwerke wurde allerdings nicht mehr verstanden; er war allmählich ganz abgeschliffen worden und wurde nur in dieser abgeschliffenen Form wiedergegeben. Auf solche Art haben sich sogar einzelne altorientalische Motive (der Baum zwischen zwei Löwen usw.) erhalten. Das Auge wurde gefesselt durch die lebendige Darstellung, die aus eigenem Antriebe nicht gelang. Man kann sicher sein, wo in einer Landschaft sich antike Monumente erhielten — und die römische Provinzialkunst hatte solche in die weitesten Kreise verbreitet — da reizten sie zur Nachahmung. Mochten auch Kirche und Volk in den Denkmälern der Römer vielfach Teufelswerk erblicken, die Formfreude fand immer wieder an ihnen neue Nahrung. Es waren in der Regel nicht große monumentale Werke, die der Phantasie mittelalterlicher Künstler neue Anregungen zuführten: Arbeiten der Kleinkunst, wie Gemmen, Elfenbeinreliefs usw., zufällig erhalten und betrachtet, boten die häufigsten Muster. Im Dome von Torcello bei Venedig befindet sich ein Marmorrelief des 10. Jahrhunderts, das die lysippische Darstellung des günstigen Augenblicks (Kairos, S. 346) umgedeutet, erweitert und in den Formen mittelalterlich entstellt wiedergibt (Abb. 1037). Mag hier der allgemeine Sinn verständlich geblieben sein, so gilt das nicht von zahlreichen Reliefs aus Elfenbein und Knochen, die um dieselbe Zeit in Konstantinopel zum Belag von Schmuckkästen verfertigt und überallhin vertrieben wurden (Abb. 1038). Hier ist ein beschränkter antiker Mythen- und Figurenschatz meistens so unverstanden wiederholt und vermengt, wie das einst bei den etruskischen Malern und Steinmetzen der Fall gewesen war. Wenn an einer ehernen Grabplatte etwa des 11. Jahrhunderts im Magdeburger Dom der Dornauszieher als Stütze angebracht ist, so dürfte wohl ein auf das antike Vorbild zurückgehendes Kalenderbild zu Grunde gelegen haben, in dem ein Knabe, der sich den Schuh auszieht, als Vertreter des März zu gelten pflegte. Schwerlich machten sich die Steinmetzen jener Jahrhunderte, wenn sie antike Werke nachbildeten, besondere Gedanken über ihre Bedeutung. Sie sahen nur Reiter, Kämpfer, Jäger usw., und wenn sie das Unbekannte reizte, wie bei Kentauren, Sirenen u. a., so deuteten sie es um; bei den sehr beliebten Orpheusdarstellungen waren es wohl mehr die Tiere als der Sänger, die das Interesse erregten. Immerhin blieb auf diese Weise ein formaler Zusammenhang mit der Antike bestehen und wurde eine Schulung des Auges erzielt. Stetig und ununterbrochen erbten sich einzelne Gewandmotive und Elemente des Ornamentes fort. Sie verloren ihre Reinheit, ähnlich wie die Schrift des frühen Mittelalters arg von der römischen abstickt. Wie aber diese nicht neu erfunden ward, sondern trotz ihres Schnörkelwesens auf einen römischen Kern zurückgeht, so beruhen auch die

Gewandfalten, das Blatt- und Saumornament auf einer freilich nur dumpf geahnten antiken Tradition.

Neben solchen naiven unbewußten Nachbildungen stoßen wir aber auch in fast regelmäßigen Zeitabständen auf eine bewußte Würdigung der Antike als höchsten Musters der formbildenden Kraft. So schon in karolingischer Zeit, dann in engeren Kreisen Italiens im 12. und 13. Jahrhundert, in umfassender Weise in der Renaissanceperiode, am Ausgang des 18. Jahrhunderts und in der Zeit des Klassizismus. Immer wieder muß die Menschheit sich mit dem Altertum auseinandersetzen, wie auf allen Gebieten, so auf dem der antiken Kunst. Ihr Einfluß beschreibt Kurven, steigt und sinkt abwechselnd. Immer aber kehrt die Kunst wieder zur Antike zurück, zum Studium der Gesetze ihres Schaffens, nicht zur sklavischen Nachahmung, die allerdings das eigene künstlerische Leben ertötet. Eine Kunst, für welche die Antike ein leeres Blatt darstellt, kann auf die Dauer nicht von Bestand sein



1038. Das Opfer Iphigeneias nach einem antiken Relief (Abb. 566). Elfenbeinrelief. London, South-Kensington-Museum.

Register.

Die Standorte unbeweglicher und die Fundorte beweglicher Denkmäler sind fett gedruckt.
Die Künstlernamen sind gesperrt gedruckt.
A = Architekt, B = Bildhauer, M = Maler, K = Kleinkünstler oder Kunsthandwerker.
Mb. = Münzbild, R. = Relief, Vb. = Vasenbild, Wb. = Wandbild.
(Die eingeklammerten Ziffern verweisen auf die Seiten der Abbildungen.)

